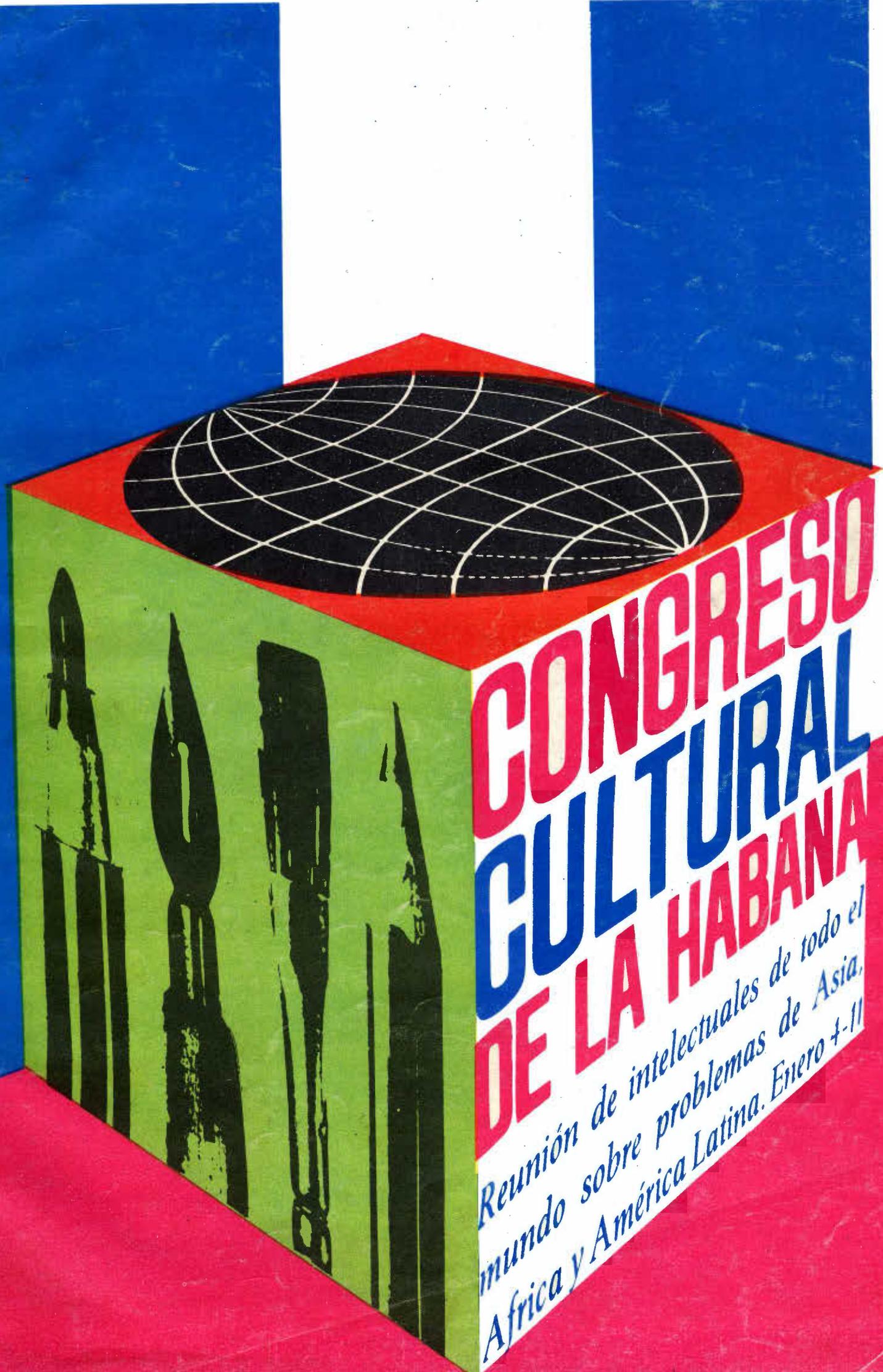


CUBA

ENERO 1968



CONGRESO CULTURAL DE LA HABANA

Reunión de intelectuales de todo el mundo sobre problemas de Asia, Africa y América Latina. Enero 4-11

MOVIMIENTO DOCUMENTAL CINEMATOGRAFICO CUBANO:

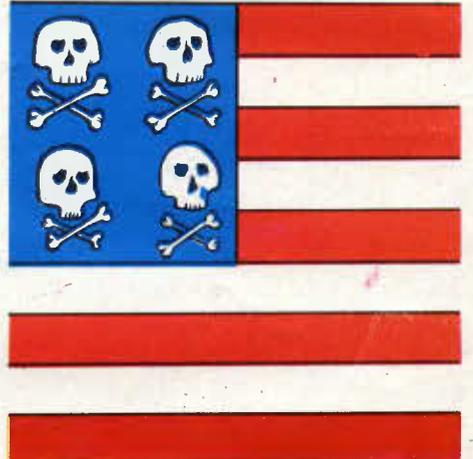
9 AÑOS DE UN CINE DE VALOR ARTISTICO, INSTRUMENTO DE OPINION Y FORMACION INDIVIDUAL Y COLECTIVA



Documental del ICAIC
Con la voz de LENA HORNE
Realización
SANTIAGO ALVAREZ

documental del icaic
director: sergio giral
MENCION ESPECIAL DE LA UNION INTERNA-
CIONAL DE LOS ESTUDIANTES. PREMIO DE
LA UNION DE CRITICOS CINEMATOGRAFICOS
DE LA R.U.A. EN EL FESTIVAL DE LEIPZIG
1966.

LA MUERTE DE JOE J. JONES



nace un bosque

Documental cubano en colores y cinemascopio Dirección: MIGUEL FLEITAS

Arbol de Plata - Festival Cinematográfico VI Congreso
Forestal Mundial - Madrid, España, 1966.

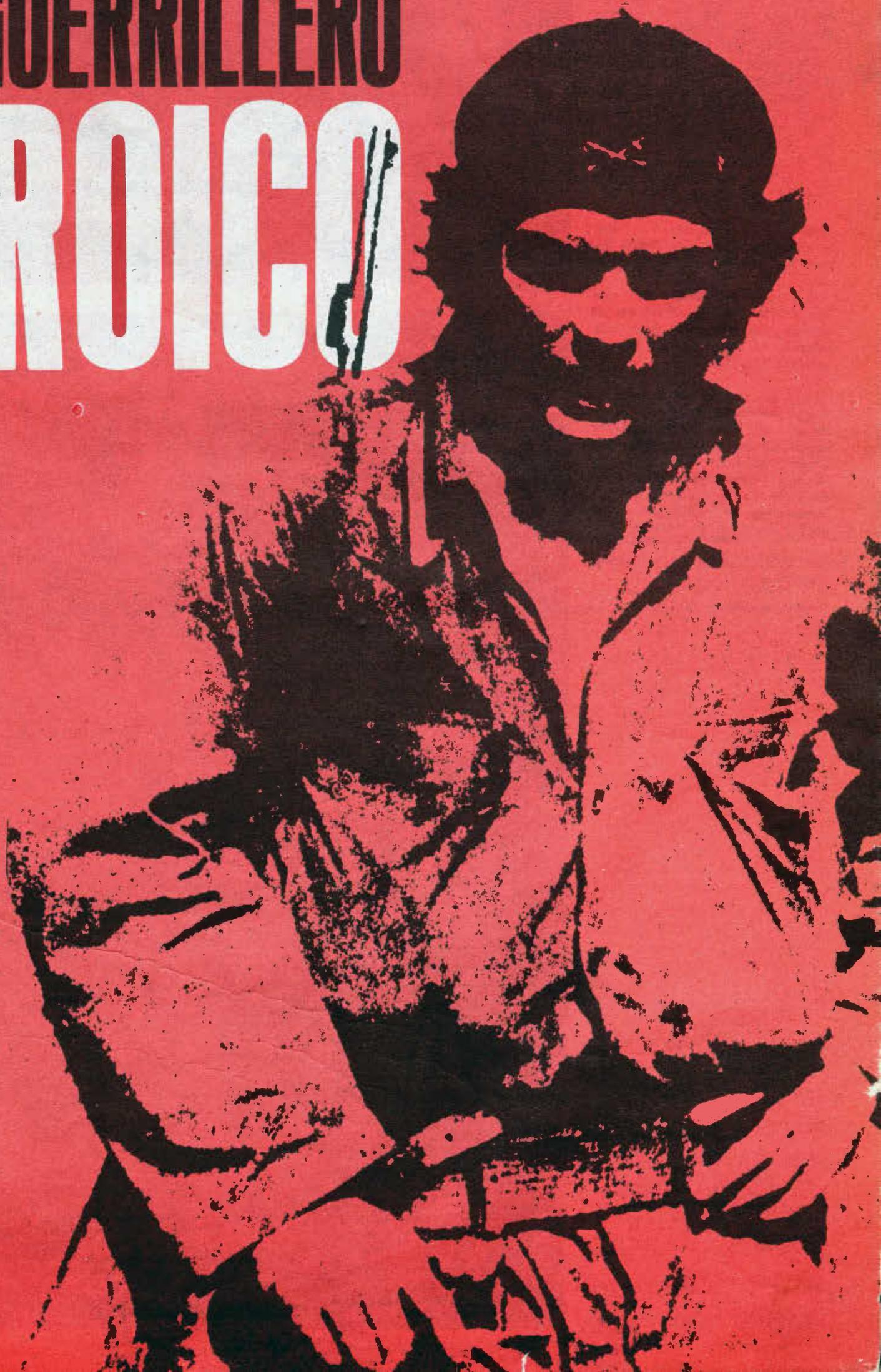
Copa de Plata - Premio Cinematográfico VI Congreso
Forestal Mundial - Instituto de Cultura Hispánica - Ma-
drid, España, 1966.

reboira/67



Documental cubano
Dirección: SANTIAGO ALVAREZ
Cineasta: IVAN NÁPOLES
Música: LEO BROUWER

EL DECIMO AÑO:
DEL GUERRILLERO
HEROICO



MISSION CUMPLIDA: EL 24 EN JOBABO

Decir 4 mil 236 caballerías de tierra desbrozada (casi 57 mil hectáreas) no es difícil. Desbrozarlas, no parece ya tan fácil. Desbrozarlas en sólo 60 días, hay que convenir en que es toda una ambiciosa tarea. La "Brigada Invasora Che Guevara" lo hizo. El campo de batalla fue la provincia de Oriente. Ahora la Brigada iba a invadir Camagüey. Antes, se celebró un acto en Jobabo, el día 24, Nochebuena: los brigadistas cenaron con sus familiares. Fidel Castro:

"Debemos decir sinceramente que lo alcanzado hasta esta fecha, supera los cálculos más optimistas.

"Les decimos con satisfacción que han demostrado ser acreedores al nombre dignísimo que lleva esta brigada, el nombre de "Brigada Invasora Che Guevara".

"Haber logrado en ese período de tiempo desbrozar 4 mil 236 caballerías de tierra, absolutamente improductivas, prácticamente vírgenes, constituye sin duda un esfuerzo extraordinario y una justificación de la confianza que la Revolución, sus dirigentes y el pueblo pusieron en ustedes".

Ahora la Brigada iba a invadir Camagüey.



Un puñado de hombres al lado de sus máquinas, día y noche, sin tregua, viviendo en campaña como en la guerra: 4 mil 236 caballerías de tierra (casi 57 mil hectáreas) desbrozadas

NUEVO AÑO: EL 10

El noveno año revolucionario iba desvaneciéndose, camino al recuerdo: en pocas horas más habría dejado de existir como actualidad tangible. Montones de juguetes para los privilegiados (los niños) contemplaban a través de las vidrieras de las tiendas, el torrente humano desatado por las calles. Restaurantes, night-clubs, cabarets, estaban repletos; usted hubiera podido entrar en cualquier hogar y beberse una cerveza del brazo de los dueños de casa. A medida que caía la noche, había más luz, por la espectacular iluminación findeañera en avenidas y calles. Y al asumir su exacta posición en el espacio los innumerables cuerpos celestes que nos dicen la hora, todas las bocas se abrieron y comenzaron a cerrarse sobre la cena tradicional cubana: lechón asado, congri, yuca con mojo, ensalada. Era medianoche.

Fotos CARLOS NUÑEZ
ORLANDO GARCIA

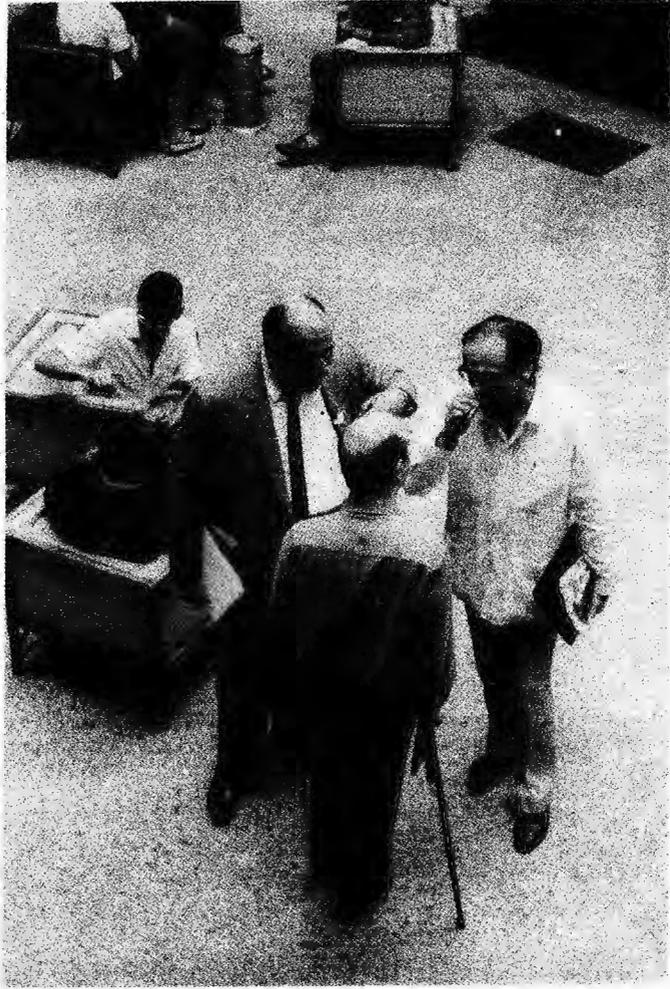
*Entreaño en Cuba: la
noche en que todos
recorren la ciudad
para saludar a
los amigos*

TODO EL MUNDO SOBRE EL TERCER MUNDO

Desde Madrid, París, Praga, México: cada pocas horas aterrizaba un avión en la Habana, en los últimos días de diciembre: eran los intelectuales de todo el mundo que acudían a intervenir en el Congreso Cultural. Al inaugurarse el evento, estaban presentes 430 delegados extranjeros, de 66 países. Hombres y mujeres cuya actividad principal es el pensamiento, se reunían para pensar colectivamente soluciones a las angustias del Tercer Mundo.



Desde los 4 puntos cardinales: cita en La Habana para pensar los caminos del Tercer Mundo



DIA Y NOCHE: LA BUSQUEDA DE UN ACUERDO

A cualquier hora de la noche había luces encendidas en el hotel Habana Libre, porque a cualquier hora se trabajaba. El gran local turístico del Vedado iba a ser la sede del Congreso Cultural de La Habana y residencia de sus participantes. Idiomas, vestimentas y rostros sumamente diferentes se cruzaban en el lobby, salones, corredores, habitaciones y oficinas. Reencuentro de viejas amistades, nacimiento de otras, muchas veces mediante un intérprete. Idiomas oficiales del CCH: español, francés e inglés. Puntos del temario: Cultura e independencia nacional, Desarrollo integral del hombre, Responsabilidad del Intelectual en los problemas del mundo subdesarrollado, Cultura y medios masivos de comunicación, Problemas de la creación artística y del trabajo científico y técnico. Los acuerdos serían tomados no por votación sino de acuerdo a la "voluntad general". Dijeron los organizadores: No nos importa tanto liquidar todas las cuestiones como unificar opiniones y avanzar.



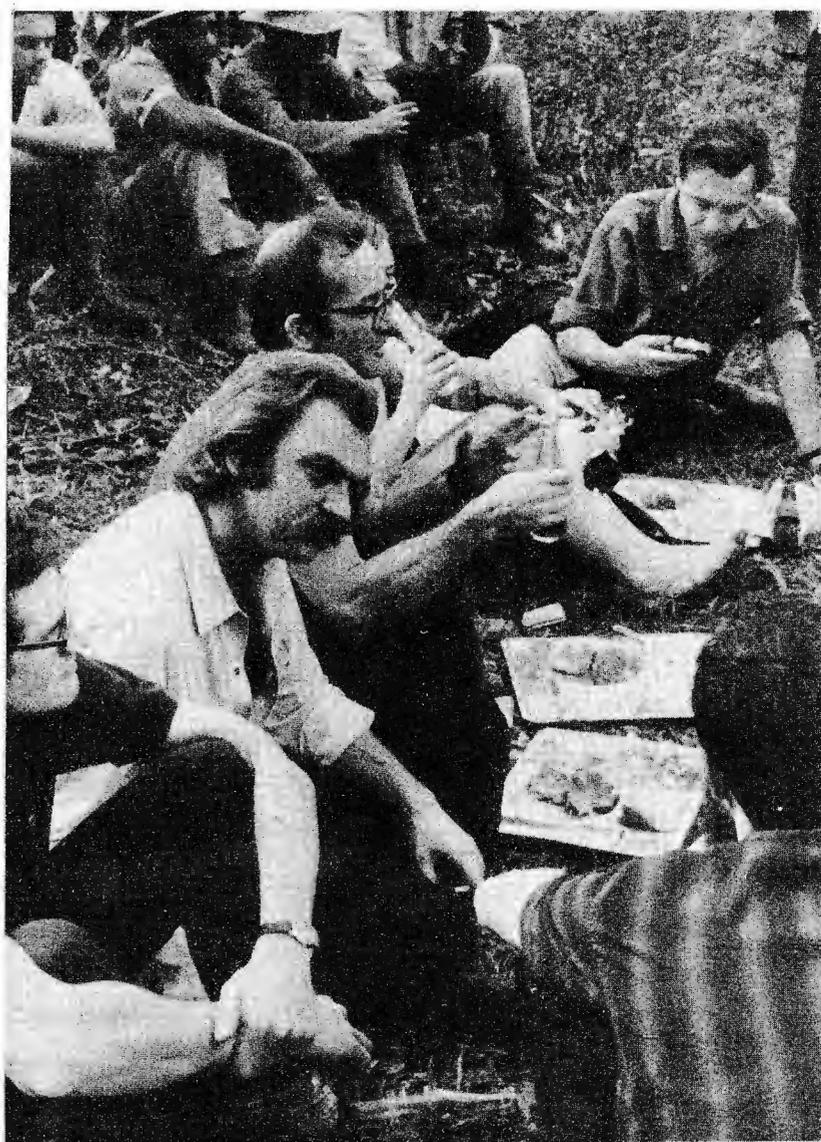
*Un Congreso para
que la cultura
del Tercer Mundo
unifique opiniones y
avance*

CORDON DE LA HABANA: INTELECTUALES A LA INTEMPERIE

Los intelectuales extranjeros aprovecharon los días previos al Congreso Cultural de La Habana para tener el más intenso contacto posible con la realidad revolucionaria de Cuba. Diálogos, preguntas, visitas, citas, encuentros, llamadas para obtener un testimonio intransferible: y hasta trabajo voluntario al sol y en la tierra. Arrodillados, llenaron saquitos de polietileno para los enormes cafetales que han comenzado a crecer en la zona del plan Cordón de La Habana. Declaró la etnóloga francesa Jacqueline Delange: "Vine a escuchar, aprender y también a aportar mi pequeña piedra". A pocos kilómetros de La Habana, los delegados visitaron el centro de inseminación artificial ganadera Rosafé Signet, uno de los más avanzados del mundo.



*Por testigos,
intelectuales
extranjeros: la realidad
de Cuba abarca
Revolución, Cultura,
Tierra*



*Ver, conversar,
criticar: sin protocolo,
con alegría*



BRINDIS JUNTO A LA CATEDRAL

La noche antes de comenzar el nuevo año, el Gobierno Revolucionario ofreció una recepción en el Palacio gubernamental. Los máximos dirigentes de la Revolución Cubana conversaron sin protocolo con los asistentes: diplomáticos, invitados extranjeros y los intelectuales llegados para el CCH. Y la noche antes de inaugurarse el CCH, la Comisión Organizadora brindó a los delegados una cena en la vieja Plaza de la Catedral, seguida por un deslumbrante espectáculo de música y bailes folklóricos. Según dijo el escritor argentino Rodolfo Walsh, Cuba ha resuelto uno de los problemas más difíciles para un intelectual: el inscribir su obra en un contexto revolucionario sin sacrificar, mutilar ni anestesiar su aptitud crítica, ni su inventiva, ni la alegría que debe acompañar a toda actividad creadora.



*Luces de colores
y ritmos negros en la
centenaria Plaza de
la Catedral de La
Habana luego
de la recepción en
Palacio*



PUEBLO EN MARCHA UN DOS DE ENERO

El dos de enero amaneció fresco y claro. En la Plaza de la Revolución: sol brillante, brisa grata, una temperatura agradable y sobre el horizonte algunos cúmulos benignos hacia las diez de la mañana. Centenares de miles de personas se estaban congregando allí.

Contra una eventual fogsidad solar, toda clase de cubrecabezas; sombreros de yarey multicolor, boinas rojas, pañuelos, hasta napoleones, que ayer fueron periódicos, y clásicos gorros rusos de piel. En espera de la hora del desfile, parejas sentadas en el contén de las aceras, sedientas absorbiendo naranjas y helados. En la tribuna los dirigentes de la Revolución, invitados de otros países, turistas extranjeros, periodistas/CUBA

tas, los intelectuales del CCH y todos los miembros de la Brigada Militar Che Guevara de desbroce de tierras incultas. Luego, el geógrafo francés Ives Lacoste se confesó muy emocionado: fue el desfile de un pueblo en armas, dijo. Desfilaron pequeños destacamentos de guardiamarinas, cadetes de varias escuelas militares, mujeres del Instituto Técnico Militar, y milicianos hombres y mujeres. Después: decenas de miles de estudiantes becados y externos: secundarios, preuniversitarios, de magisterio, pesca, enfermería, universitarios y tecnológicos. Luego, mujeres en la agricultura y al final, trabajadores voluntarios en la zafra azucarera. Todos en formación impecable, marcial, cronométrica.





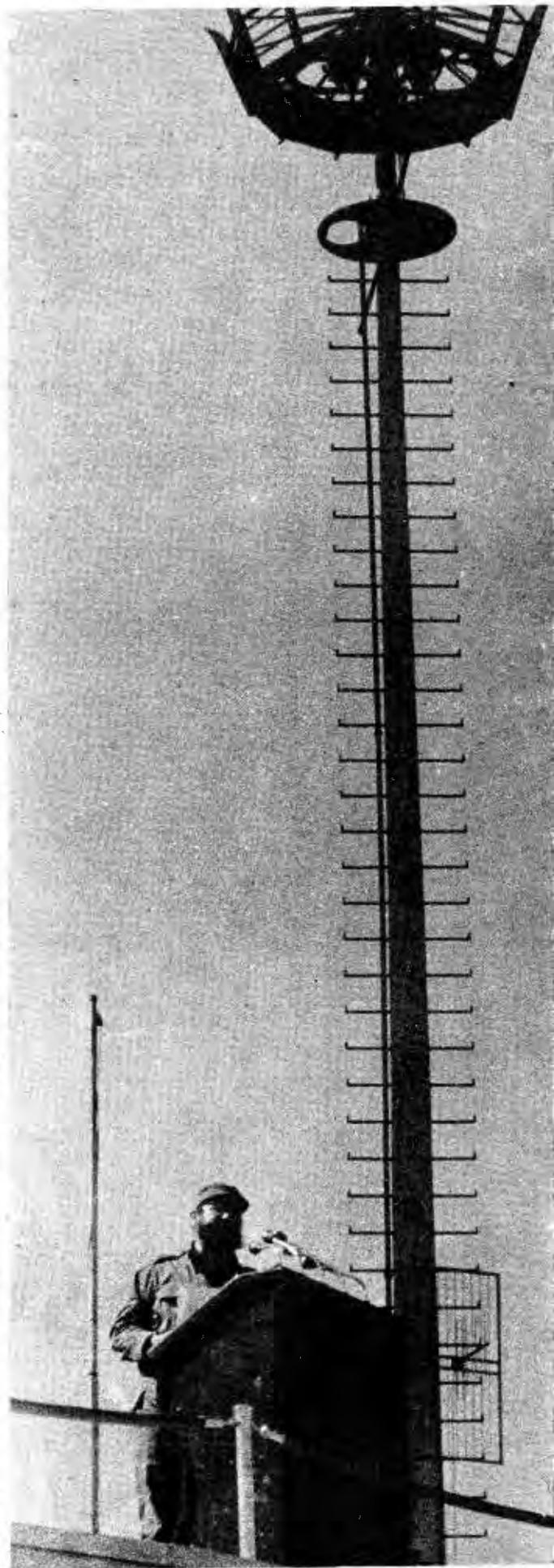
Foto: Juan Miguel de Mora



Fidel Castro: "Nos
resta hoy sólo ponerle
nombre a este año
de 1968. Y queremos
nosotros
que sean ustedes
los que nos digan"
El pueblo en la
Plaza: (gritos)
"¡Guerrillero heroico!"
Fidel Castro:
"Entonces este año se
llamará Año del
Guerrillero Heroico"



*"Asistí a la marcha
de un pueblo
en armas.
Me he emocionado
profundamente"
-dijo un científico
francés*



**PARRAFOS DEL DISCURSO PRONUNCIADO
POR EL PRIMER SECRETARIO DEL PARTI-
DO COMUNISTA DE CUBA Y PRIMER
MINISTRO DEL GOBIERNO REVOLUCIO-
NARIO CUBANO, COMANDANTE FIDEL
CASTRO RUZ, EL 2 DE ENERO DE 1968,
AL CUMPLIRSE EL NOVENO ANIVERSA-
RIO DEL TRIUNFO DE LA REVOLUCION**

- Este año, al cumplirse el IX ani-
versario, se varió el desfile que
tradicionalmente veníamos rea-
lizando.

- No quiere decir esto que definitivamente se hayan suspendido nuestros desfiles militares, sino sencillamente que han sido racionalizados.
 - Han estado representados, pues, los sectores fundamentales, los frentes principales del esfuerzo revolucionario.
 - De esta forma conmemoramos este nuevo aniversario que se cumple y un décimo año de trabajo que se inicia.
 - Porque el año 1968 será uno de los años en que deberemos realizar el mayor esfuerzo constructivo y será todavía considerado como uno de los años duros de la Revolución, que nos lleva a realizar enormes trabajos y enormes esfuerzos, pero sin duda también, uno de los años que nos permite mirar con más optimismo el porvenir.
 - Es preciso decir que la Unión Soviética ha realizado un considerable esfuerzo para abastecernos de combustible. (Ver cuadro aparte).
 - Pero todo parece indicar que las posibilidades actuales de ese país para abastecernos de combustible al ritmo creciente de nuestras necesidades, son limitadas.
 - Sin embargo nuestra economía no se puede paralizar, mejor dicho, nuestro desarrollo económico no puede ni debe sufrir merma ni mucho menos paralizarse.
 - Ninguna cosa agradaría más a los imperialistas, ningún sueño han acariciado más los imperialistas, los reaccionarios y los contrarrevolucionarios, que el de ver a nuestra economía en dificultades por problemas de combustible: ningún esfuerzo mayor han hecho los agentes de la CIA que para crear obstáculos y sabotear nuestras instalaciones productoras de combustible. El imperialismo sabe que el combustible es un producto estratégico fundamental para la defensa del país, y sabido es que en caso de agresión no habría medios de hacer llegar a este país combustible para nuestros tanques y para nuestros carros de combate, para nuestras armas en general.
- Y si los abastecimientos están limitados, si nuestra producción interna es limitada, si nuestros medios para adquirirlos en otras fuentes no existen, ¿qué debemos hacer? ¿Qué debemos hacer con el combustible de que disponemos? (EXCLAMACIONES: "¡AHORRARLO!")
- Y ustedes han respondido bien. La palabra de orden de la Revolución, la palabra de orden de la Revolución en todos los frentes de trabajo, en todas las industrias, en todos los centros de transporte, dondequiera que se use combustible, es la de ahorrar combustible. Luego, se crea la necesidad de establecer un rígido control en el uso del combustible.
 - E igualmente —aunque resulta desagradable la medida— se requiere un rígido control de la gasolina que se gasta en los automóviles privados.
 - Hay, además, una cuestión: no podemos seguir tomando reservas de nuestras Fuerzas Armadas, no podemos tomar una tonelada más de gas-oil de nuestros tanques, o gasolina de nuestros camiones o carros de combate porque esos recursos de combustible constituyen un elemento esencial de la defensa y de la vida de este país. Pero a la vez no podemos seguir con esa tensión, con los tanques vacíos esperando un barco por día y semana tras semana, sabiendo que el retraso de un barco ocasiona problemas: no podemos vivir en esa incesante solicitud de anticipos, porque eso no es conveniente a nuestra economía. Pero, además, no podemos seguir esa política de incesantes solicitudes de anticipos, porque tampoco es conveniente a la dignidad y al decoro de este país.
 - Nuestro país, sin duda de ningún género, marcha hacia adelante. Algunos lo comienzan a comprender, pero tal vez muchos de los detractores de esta Revolución no se imaginan la magnitud e incluso la celeridad con que este país empezará a ver de manera palpable el fruto de los esfuerzos de estos años.
 - Y ya en los próximos tres años se graduarán más ingenieros que todos los que se graduaron en todos los años anteriores, desde el principio de siglo hasta el triunfo de la Revolución. Y ya tenemos más médicos y mucho mejor distribuidos; y en nuestras escuelas no había prácticamente espacio para recibir a todos los que solicitaron estudiar medicina, y se matricularon unos mil 700 en esa carrera.
 - Quienes hayan visto este desfile de hoy, sobre todo nuestros ilustres invitados, se preguntarán si somos un país militarista. ¡No! Somos un país organizado, somos un país disciplinado y somos un pueblo convertido, por la fuerza de las circunstancias, en soldados, y como tales soldados estamos dispuestos a ser buenos soldados.
 - Y así ya hoy disponemos de una concepción global, y nuestro país establecerá la enseñanza obligatoria no sólo hasta sexto grado, sino también hasta la Secundaria Básica; y no sólo hasta la Secundaria Básica, sino que establecerá con carácter obligatorio la educación para todo joven correspondiente a determinadas edades, es decir, a la edad que deben estar en esos estudios establecerá el estudio obligatorio hasta la enseñanza preuniversitaria.
 - Estableceremos las obligaciones de todos los miembros de la sociedad con relación a la educación, porque un país como el nuestro no puede permitirse el lujo de tener en sus filas dentro de diez o de quince años ningún analfabeto.
 - No sólo no se puede permitir el lujo de tener analfabetos, no se podrá permitir siquiera el lujo de disponer de ciudadanos que no tengan un nivel de instrucción alto y amplio.
 - Pero a la vez que se establezca la enseñanza obligatoria en el nivel preuniversitario (hombres y mujeres por igual prestarán el servicio de las armas a la patria) La instrucción militar y la preparación combativa serán como una asignatura más de la que todo ciudadano en este país deberá conocer siempre.
 - Es decir que, al cabo de nueve años, habiendo vencido las dificultades fundamentales y estando mejor preparados que nunca para las dificultades que se presenten, se nos presenta un panorama risueño y tenemos derecho a sentirnos más seguros de lo que hacemos.
 - Y este país que emprendió ese camino revolucionario hace nueve años, y ha ido profundizando más y más cada vez por esa senda, jamás se apartará de la senda revolucionaria, jamás dejará de profundizar más y más en el campo de las ideas y de las instituciones revolucionarias.
 - Nuestra política, mientras exista el imperialismo, será de lucha frontal y sin vacilaciones contra ese imperialismo.
 - ... imperialismo que organiza campañas para impedirnos que adquiramos semillas, como hizo el cónsul en Veracruz en relación con la adquisición de determinadas cantidades de semillas mexicanas que estaba comprando nuestro país dentro de todas las normas legales.
 - ... en nombre no se sabe de qué hipotéticos peligros de competencia, para un país que vende sus piñas en Estados Unidos —al cual nosotros no le pensamos vender nunca piñas hasta que no se acabe el imperialismo— país que además recibió una sustancial parte de nuestra cuota azucarera cuando el imperialismo nos la suprimió, dolorosamente prevalecieron criterios de que éramos futuros competidores.
 - El azúcar es nuestro principal cultivo y quien quiera cualquier variedad de nuestras mejores variedades de azúcar que la venga a buscar a Cuba...
 - Quien quiera razas, ejemplar de cualquier tipo, quien quiera semen de cualquier toro, de nuestros mejores toros, que lo venga a buscar a Cuba, quien quiera semillas de cualquier tipo que
- las venga a buscar a Cuba, porque nosotros no tememos competencia de ninguna clase.
- ... el pueblo más altamente consagrado por el reconocimiento universal, el pueblo más admirado del mundo entero es hoy el pueblo de Vietnam, por su lucha heroica y sin precedentes...
 - ¡Por eso nuestra solidaridad sin vacilaciones, sin condiciones y en cualquier circunstancia y para lo que sea y donde sea con el pueblo de Vietnam!
 - Nuestro país llevará adelante su política internacionalista sin vacilaciones de ninguna índole y de solidaridad con el movimiento revolucionario en todo el mundo; nuestro país profundizará sus ideas revolucionarias y llevará adelante sus banderas hasta donde sea capaz; y nuestro país, además, mantendrá su sello propio, resultado de su experiencia y de su historia; y en la ideología, su criterio, su más absoluta independencia, su más propio camino, elaborado por nuestro pueblo y por nuestras experiencias y acorde a nuestras tareas.
 - Esas son las perspectivas futuras; esas son las perspectivas de las generaciones que pasaron hoy desfilando en nombre de nuestro pueblo, y con ese espíritu debemos mirar los años venideros.
 - Nos resta hoy sólo ponerle el nombre a este año de 1968. Y queremos nosotros que sean ustedes los que nos digan (GRITOS: "¡GUERRILLERO HEROICO!")
 - Entonces este año se llamará Año del Guerrillero Heroico, como el más justo nombre de este año, por su característica y por su espíritu, y como tributo de profunda veneración y recuerdo y cariño hacia el heroico comandante Ernesto Guevara y hacia los heroicos combatientes que con él cayeron.
 - Los imperialistas publican nombres de cubanos caídos junto al comandante Ernesto Guevara. ¡Pues sí! Nosotros no vamos a publicar nombres, pero sí decimos que si con el comandante Ernesto Guevara cayeron otros cubanos combatiendo, eso está muy acorde con la historia de este país, con su espíritu internacionalista y revolucionario.
 - Y si creen que esos cubanos permanecerán en el olvido, eso no ocurrirá jamás, porque, al igual que el comandante Ernesto Guevara, vivirán eternamente en lo profundo de nuestros corazones, y algún día no nuestro pueblo, sino un continente entero, sabrá rendirles el tributo que merecen.
 - ¡Sea este año digno de ese nombre, digno del ejemplo del Che en todos los órdenes, en la austeridad, en el trabajo y en el cumplimiento del deber!

*Este año fue
el desfile de un
pueblo en el trabajo,
en el estudio
y en las armas*

Al referirse al problema del combustible, Fidel Castro informó con amplitud sobre el aumento de su consumo en Cuba desde el triunfo de la Revolución. El cuadro comparativo entre el último año neocolonial y el más reciente año revolucionario es éste:

**(EN MILES DE TONELADAS) CONSUMO
POR TIPOS DE COMBUSTIBLES**

| | fuel-oil | gas-oil |
|------|-----------|----------|
| 1958 | 1.786 | 399 |
| 1967 | 2.736 | 937 |
| | querosina | gasolina |
| 1958 | 130 | 697 |
| 1967 | 285 | 909 |

Este aumento del consumo de combustible ha sido inherente al aumento de la producción (desarrollo) como lo demuestran las siguientes cifras, también dadas a conocer por el Primer Ministro:

ENERGIA ELÉCTRICA (KILOVATIOS/HORA): **EXTRACCION DE PETROLEO CUBANO (MILES/TON)**

| | 1958 | 1959 | 1960 | 1961 | 1962 | 1963 | 1964 | 1965 | 1966 | 1967 | 1958 | 1959 | 1960 | 1961 | 1962 | 1963 | 1964 | 1965 | 1966 | 1967 |
|--|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|---------|--------------|------|------|------|------|------|------|------|------|-------|
| | 1.794.9 | 1.993.0 | 2.145.0 | 2.237.0 | 2.258.0 | 2.344.0 | 2.494.0 | 2.592.0 | 2.813.0 | 3.019.0 | (sin cifras) | 27.6 | 25.4 | 28.1 | 43.3 | 30.8 | 37.3 | 57.4 | 69.1 | 113.6 |

**PRODUCCION DE NIQUEL
(MILES/TON)**

| | 1958 | 1959 | 1960 | 1961 | 1962 | 1963 | 1964 | 1965 | 1966 | 1967 |
|--|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| | 18.00 | 17.88 | 14.52 | 18.12 | 24.90 | 21.63 | 24.06 | 29.13 | 27.85 | 34.90 |

**CAPACIDAD DE CARGA DE LA MARINA
MERCANTE EN TONELADAS METRICAS
Y NUMERO DE BARCOS**

| | 1958 | 1967 |
|--------------------|--------|---------|
| Capacidad de carga | 48.000 | 258.000 |
| Numero de barcos | 14 | 42 |

**AREAS SEMBRADAS EN CABALLERIAS
Y EN HECTAREAS**

| | 1958 | 1967 |
|----------------|-----------|-----------|
| En caballerías | 177.545 | 277.000 |
| En hectáreas | 2.354.246 | 3.673.020 |

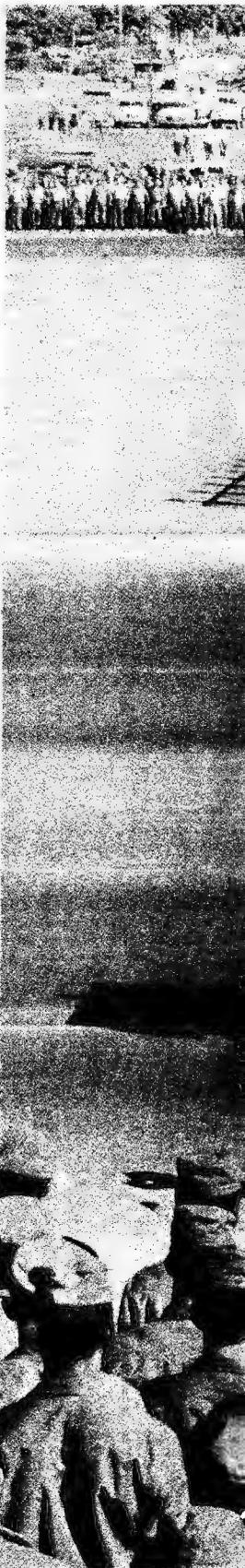
PESCA (MILES DE TONELADAS): **PRODUCCION DE ACERO (MILES DE TONELADAS)**

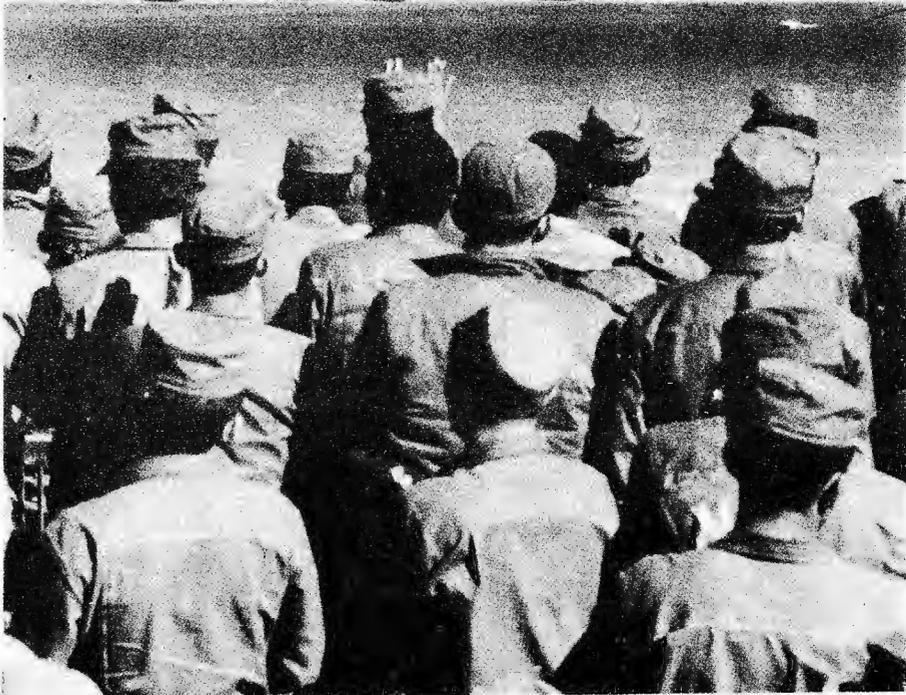
| | 1958 | 1967 | 1959 | 1967 |
|-------|------|------|------|------|
| Pesca | 21 | 60 | 6 | 120 |

**CABEZAS DE GANADO
EXISTENTES (MILES)**

| | 1958 (*) | 1967 |
|-------------------|----------|-------|
| Cabezas de ganado | 4.042 | 7.146 |

(*) No existen cifras sobre el año 1958.

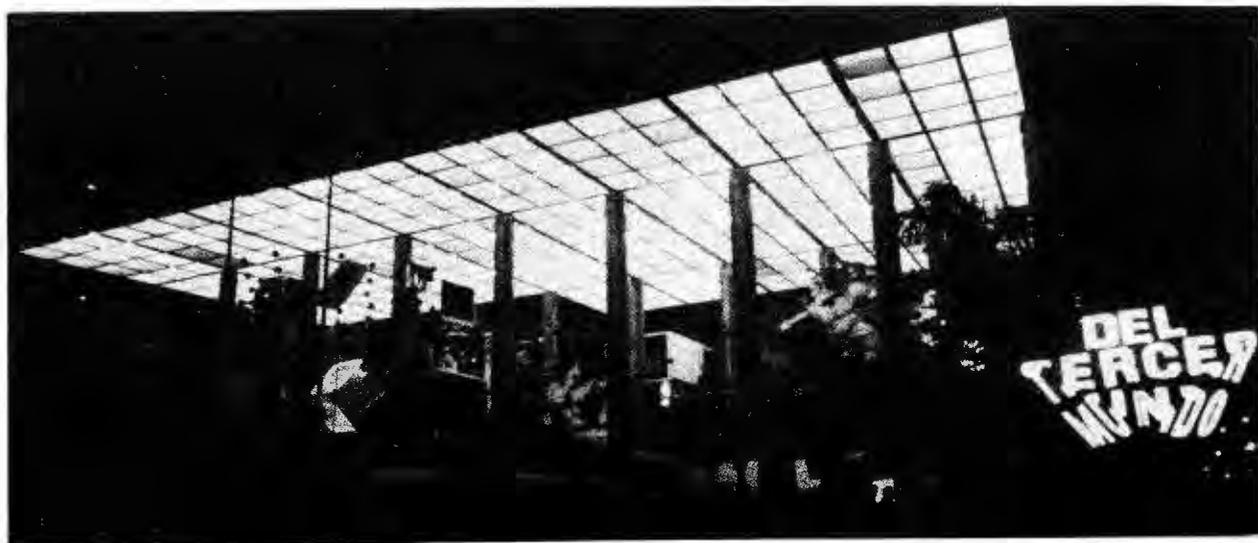




*Estudiantes, soldados,
libros, fusiles:
"Nuestro deber: formar
hombres como
el Che"*

UNA RESPUESTA PARA MIL PREGUNTAS

La principal dificultad con que tropezaron los organizadores de la exposición Del Tercer Mundo fue la de exponer una idea, un concepto (mediante la materia, comunicar lo inmaterial). El método con que la vencieron fue el trabajo creador colectivo, en equipo: el éxito con que la vencieron fue neto. El Tercer Mundo asume ineludiblemente la primera persona del plural: somos nosotros mismos los que estamos expuestos aquí. ¿Dónde y cómo vivimos? ¿Qué y cómo somos? ¿Cómo nos ven y nos explotan los otros? ¿Qué caminos tenemos abiertos o tenemos que abrirnos? Las respuestas surgen sin vociferación pero rotundas, sobrias pero estremecedoras. Los materiales con que son formuladas: fotografías, comics, explosiones, fieras vivas, propaganda de productos de la sociedad capitalista, diapositivas, cine, fotomontajes, elementos corpóreos. La exposición quedó inaugurada en el Pabellón Cuba, a pocos metros del hotel Habana Libre, y sus primeros visitantes fueron los intelectuales participantes en el Congreso Cultural de La Habana.



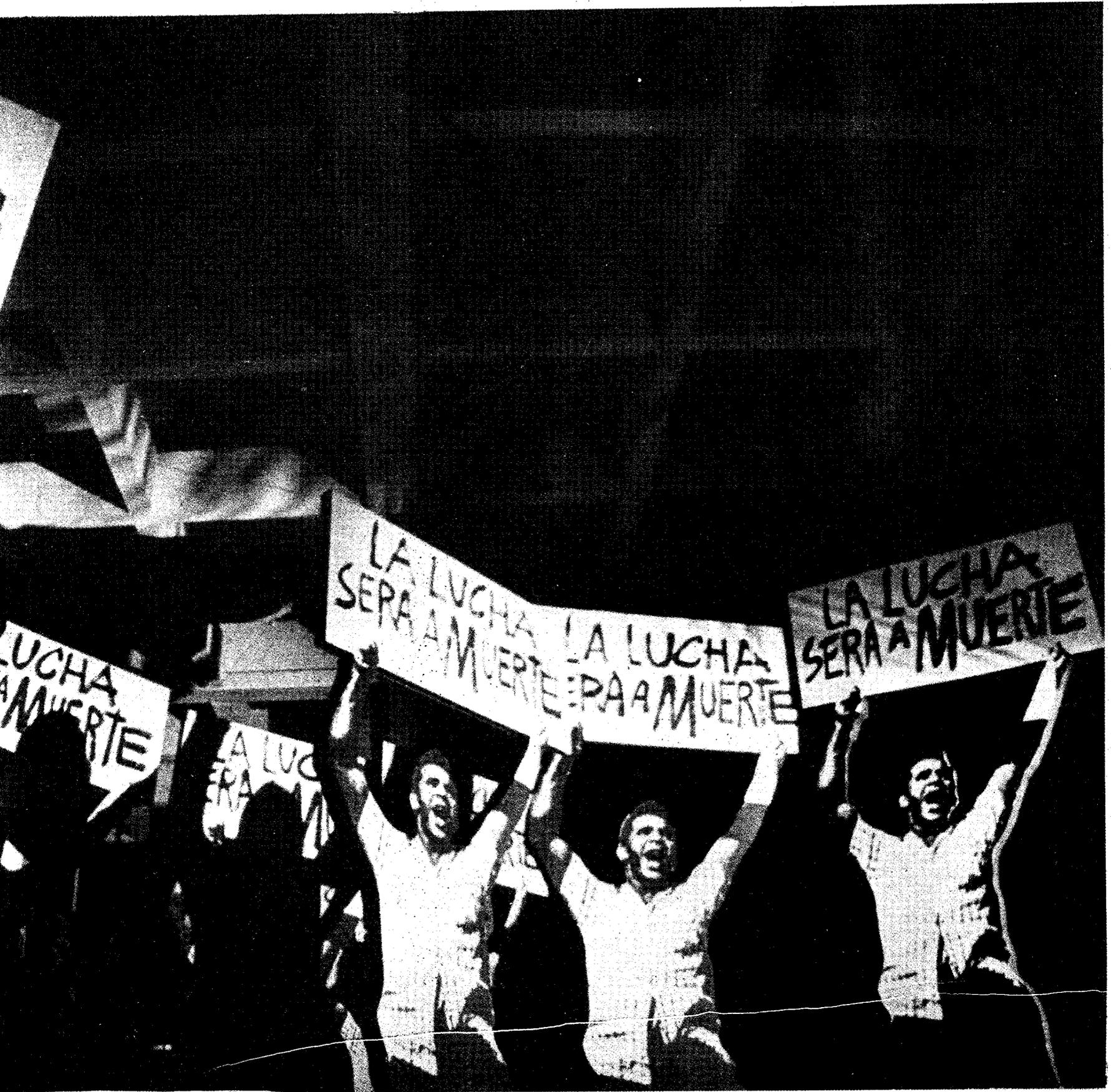
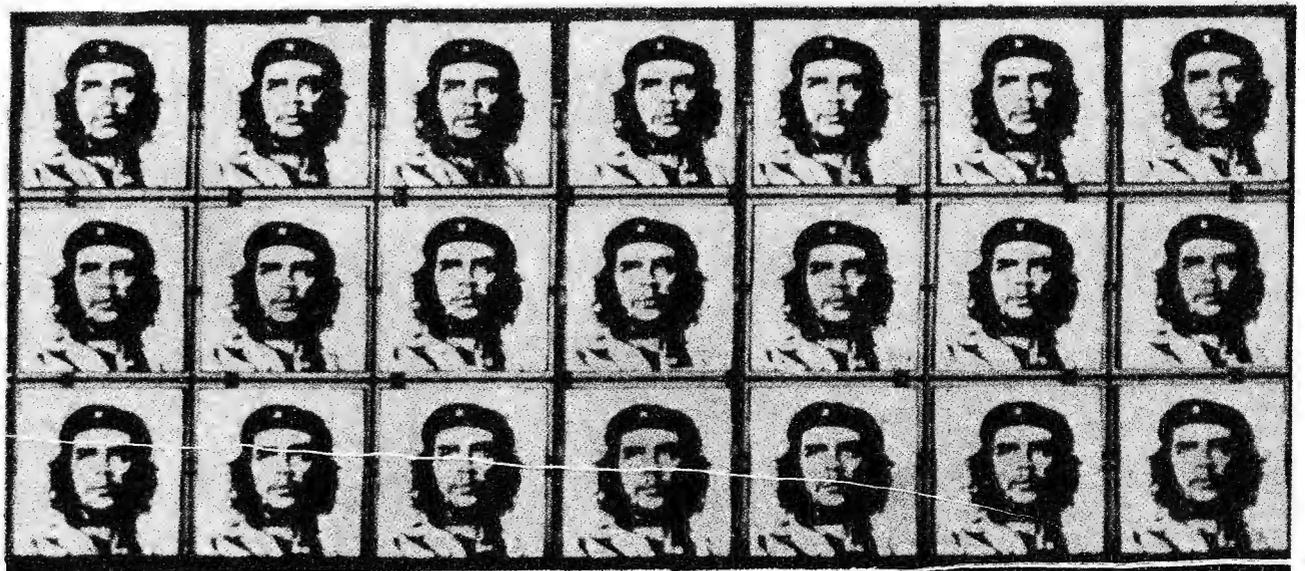
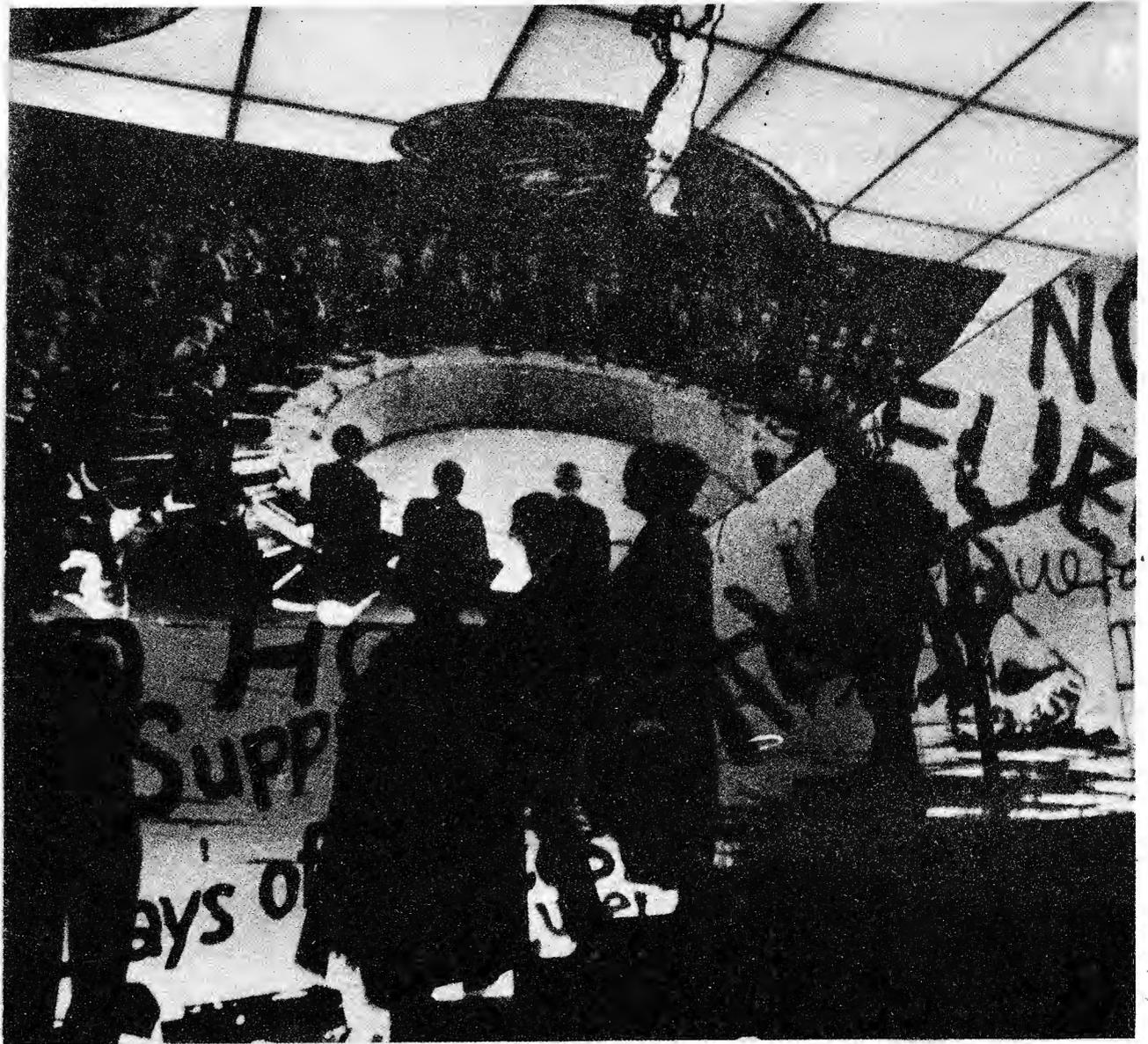


Foto: Juan Miguel de Mora

*Los plásticos
extranjeros
la califican desde
increíble
hasta
sensacional.
Sin duda.
es la mejor
exposición que
se ha montado en
Cuba*

El trabajo creador colectivo, sistema para exponer conceptos sobre la realidad del Tercer Mundo



ELLOS LO HICIERON

guión: Rebeca Chávez
selección de textos:
Guillermo Rodríguez Rivera
diseño: Fernando O'Reilly,
Severino Rodríguez, Frémez,
Enrique Fuentes y César Mazola
fotografía: Mayito y Luc Chessex
cine y sonido: Hector Veitia
y Angel Díaz
coordinación: Silvia Flamand



NACE UN CONGRESO



*Un país
revolucionario
no teme el debate
en un marco
de libertad
Dorticós*

Congreso Cultural de La Habana: situarse frente a la problemática contemporánea con un riguroso análisis crítico



El Congreso Cultural de La Habana echó a andar la noche del jueves cuatro de enero. Hasta el día once, 494 delegados (438 extranjeros y 56 cubanos) iban a analizar y a discutir problemas del Tercer Mundo.

El presidente Dorticós hizo el discurso de apertura. Un momento de sus palabras: "Cuba ha convocado este Congreso sin exigir «a priori» que quienes concurren a él mantengan sobre cada uno de los tópicos que desde mañana ustedes van a abordar, un criterio estrictamente unánime, demostración palpable de que un país que ensancha su panorama humano a través de la senda revolucionaria no teme a un debate en este marco de libertad que preside e informa el espíritu de este Congreso".

En sus palabras iniciales, Dorticós saludó y dio la bienvenida a los delegados en nombre del pueblo y del Gobierno Revolucionario. Expresó a continuación: "Nos creamos comprometidos por el deber de testimoniarles también nuestra gratitud por la presencia de ustedes en nuestro país, por el entusiasmo y el interés puestos en la respuesta a la convocatoria a este Congreso y en la concurrencia al mismo".

Después expresó que la composición de los delegados y la libertad dispuesta para los debates de la agenda, era la prueba más evidente de que constituye un verdadero ejercicio de libertad de la cultura: "Cuba ha convocado este Congreso sin exigir «a priori» que quienes concurren a él mantengan (...) un criterio estrictamente uná-

nime..."

Destacó como característica especial del Congreso, el hecho de que en él participan intelectuales en la más amplia acepción de la palabra. Que no era sólo un congreso de escritores y artistas, de poetas y dramaturgos, de científicos y técnicos, de sociólogos o economistas, de médicos o ingenieros: "Es un peculiar Congreso (...) de hombres, en fin, de pensamiento, que equivale a decir hombres capaces de situarse frente a la problemática contemporánea con un riguroso análisis crítico, con una agudeza informada por el aval cultural de cada cual, razón por la cual, además, nos sentimos muy satisfechos".

Al hablar del colonialismo cultural, dijo:

"Aquí hay delegados del mundo subdesarrollado, hombres que viven a diario esa tragedia y pugnan contra ella y dentro de ella. Nosotros la conocimos antes, podemos por lo menos modestamente aportar las experiencias de cómo nuestra Revolución ha logrado vencer, logró vencer los residuos de ese colonialismo cultural de que fue víctima de manera singularmente profunda precisamente en los últimos años de su etapa prerrevolucionaria.

"Porque algo habría que recordar aquí como registro de una experiencia, y es que en nuestro país cuando se produce la lucha insurreccional contra una forma de opresión política, que coyunturalmente propició el desarrollo de esa lucha revolucionaria, nó lo fue por cierto en la etapa de nuestra historia republicana en

que habíamos alcanzado el más alto grado de conciencia antimperialista, sino en una etapa en que, por el contrario, esa conciencia antimperialista, no obstante el vigor y la motivación emocional de la lucha insurreccional, no estaba al más alto nivel e incidían en la mente de nuestro pueblo de una manera feroz, los éxitos que el imperialismo había logrado, con exquisita sutileza a veces y otras de manera burda, una penetración excepcional de carácter ideológico a través de la prensa, de la propaganda de todo tipo, del uso omnipotente de los medios masivos de divulgación, de la penetración estrictamente intelectual, del uso, en fin, de todos esos instrumentos que cada día proliferan más, se renuevan más y se nutren más, desde el manejo de la técnica de las llamadas Relaciones Públicas, las consabidas becas, el drenaje de cerebros, revistas y publicaciones, organizaciones culturales promovidas por el imperialismo, todo esto además del trabajo, estricta y específicamente en el campo político.

"Y es que el proceso de nuestra construcción revolucionaria, cuando esta revolución factualmente, a través de los hechos institucionales, sociales, económicos y políticos comenzó a dar y dió los primeros pasos en la senda de la construcción socialista, cuando se materializaron en nuestro país las primeras realizaciones socialistas que marcaban de manera indubitable la ruta de nuestro pueblo, en esa oportunidad todavía, ni previa ni simultáneamente en los primeros momentos, proclamamos de manera expresa —y por vía de las formulaciones teóricas— el carácter socialista de nuestra revolución.

"Y este hecho un tanto insólito en la historia de las revoluciones contemporáneas tiene para nosotros una explicación que tal vez no sea tan accesible a quien no haya vivido en la entraña misma de nuestro proceso. Y es que aquella profunda penetración masiva, que permeaba inclusiva la mentalidad de las clases históricamente vocadas a la Revolución, no permitía, salvo que cometiéramos la imprudencia táctica de hacerlo sin una necesidad que se proclamara públicamente —y esto no por engaño ni por disimulo, sino con una intencionada finalidad didáctica— el carácter socialista de nuestra revolución hasta que este carácter comenzara a materializarse en hechos, en realizaciones socioeconómicas, que ganaran —como ganaron— de una manera que a alguien puede antojarsele milagrosa dada esa penetración previa ideológica, de una manera súbita, la adhesión unánime de nuestro pueblo y de nuestros trabajadores, hasta el punto de que, cuando en una ocasión singular a varias horas de la invasión de Girón, conscientes de que ésta se produciría, cuando había que convocar al pueblo para una batalla decisiva con las armas, el compañero Fidel Castro fue entonces que, en ese momento con-

vocó a la defensa de la Patria, proclamó el carácter socialista de la Revolución y convocó a la defensa de nuestra Revolución socialista, y la respuesta del pueblo no pudo ser más lúcida a la par que más entusiasta.

"Y es que entonces las palabras, los calificativos y las formulaciones teóricas eran accesibles al pueblo. No había por qué tener el menor temor de producirlos: las realizaciones revolucionarias comenzaban a materializarse, el pueblo había descubierto una verdad a través de los hechos, y era entonces fácil proclamarla teóricamente, adjuntar a los hechos las calificaciones".

En sus palabras finales, Dorticós expresó:

"Para nosotros, para Cuba, que ha resuelto muchos problemas y tiene sendas escogidas, en lo económico, en lo cultural, pero que no tiene resueltas todas las interrogaciones implicadas en los problemas del desarrollo de la cultura en la sociedad futura —muy especialmente aquellos atinentes a las cuestiones de la literatura y del arte, que se afana por dar respuesta a todas esas interrogaciones, que lo hace con modestia, que no anticipa conclusiones sino que quiere ganar en aprendizaje y en esclarecimiento— este Congreso ha de ser para nosotros una oportunidad de enseñanza, de lucidez, de ganar claridades.

"Sin hacer pronósticos de un porvenir bastante mediato de la humanidad, pero hacia el cual ha comenzado a transitar, creemos que el hombre del futuro ha de ser, si un hombre integral y pleno, en última instancia también un intelectual en la medida en que sea dueño de las herramientas, los instrumentos de la cultura, y tenga un acceso no sólo de testigo ni de espectador sino también de protagonista en el campo de la cultura. Esta no es una bella utopía, ¡es un futuro alcanzable! El camino es largo y doloroso, y cruento además. La violencia, que en su esencia aborrecemos, vieja partera de la historia, la noble violencia revolucionaria, habrá de jugar un papel inevitable y decisivo en esta senda, en esa escalada del hombre hacia la cima de su verdadera liberación.

"Cabe a los intelectuales contemporáneos, desde múltiples trincheras de combate y militancia, una responsabilidad que responde a un compromiso de conciencia.

"Este Congreso no es otra cosa que una cita de responsabilidad, un paso al frente.

"Con esta proclamación de un ideal, con nuestra convicción de que hoy comienza un encuentro de hombres de ciencia, de arte y de cultura, pero sobre todo de hombres de conciencia, y seguros del valor de servicio revolucionario y cultural de este evento, declaramos inaugurado este Congreso.

"¡Patria o Muerte! ¡Venceremos!"

CUBA ANUNCIA PARA SU PROXIMO NUMERO UNA AMPLIA INFORMACION DEL CONGRESO CULTURAL DE LA HABANA.

Carra a Carra

CON
VICENTE REVUELTA
JOSE TRIANA Y
MIRIAM ACEVEDO



Revuelta



Triana



Acevedo

TRES ASESINOS CONFIESAN

(PIEZA EN UN ACTO)

Personajes

JOSE TRIANA. Nacido en Camagüey en 1931. La mayor parte de su vida ha transcurrido entre Bayamo, Santiago de Cuba y La Habana. Ha viajado por siete países europeos. En España publicó un libro de poemas, *De la madera del sueño* (1958). Su primera obra teatral, *Medea en el espejo*, es de 1957; luego siguieron *El mayor general hablará de teogonía*, *El parque de la fraternidad* (las tres publicadas en 1962 en un volumen con el título de la última) y *La muerte del ñeque* (Ediciones R, 1964). En 1965 gana el premio literario Casa de las Américas con *La noche de los asesinos*, cuyo montaje le valdría al grupo Teatro Estudio el Gallo de la Habana en el VI Festival de Teatro Latinoamericano de 1966. También la han llevado a escena conjuntos de Colombia, Uruguay, México e Inglaterra (en este país con la presencia del autor) y el grupo cubano acaba de regresar de una gira triunfal de seis meses por Europa, donde representaron *La noche de los asesinos* en París (Festival de las Naciones) Avignon, Lieja (Festival del Joven Teatro) Ginebra, Turín, Venecia (Festival Internacional) Milán, Bari, L'aguila, Roma, Nápoles, Perugia, Prato, Florencia y Livorno. En total, 47 actuaciones.

VICENTE REVUELTA. Nacido en La Habana en 1929. Se inicia como actor en 1946, y en 1951 como director en *Recuerdos de Beria* de Tennessee Williams para la Asociación de Arte Dramático (ADAD); más tarde dirige *Juana de Lorena* (1956) de Maxwell Anderson, en una adaptación suya y de Julio García Espinosa alusiva a la situación política de entonces, y *Viaje de un largo día hacia la noche* de Eugene O'Neill (1958); después del triunfo revolucionario, dirige la primera obra de Bertolt Brecht en Cuba, *El alma buena de Tse-Suan* (1959) a la que siguen *Madre Coraje y sus hijos*, también de Brecht, según el libro modelo del Berliner Ensemble, *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, *El baño* de Vladimir Maiacovski, *El perro del hortelano* de Lope de Vega, *El cuento del zoológico* de Edward Albee (como actor y director). Actúa (con Miriam Acevedo y Ada Nocetti) y dirige el elenco de Teatro Estudio que llevó a escena *La noche de los asesinos*.

MIRIAM ACEVEDO. Nació en la Habana. Comenzó sus actividades como cantante desde niña. Su actividad teatral comienza en la Academia de Arte Dramático de La Habana. Su primera obra como estudiante fue *El niño Eyolf*, de Ibsen, en el Teatro Adad en 1948. Trabajó en los grupos de teatro Prometeo y el Patronato del teatro y otros. Ha trabajado en *Las criadas*, de Genet, en 1954, en *Orfeo*, de Cocteau, *Damas retiradas*, *Un nuevo adiós*, etc. En el año 1955 viaja a Estados Unidos y allí representa *The handful of fire*. Después del triunfo de la Revolución regresa a Cuba, en 1960, y hace *La ramera respetuosa* en el Teatro Nacional y *Santa Juana de América*. Al constituirse los grupos teatrales representa *La madre de Gorki*, dirigida por Raimondi. Ingresó en el Grupo Teatral La Rueda y trabaja en *Volpone*. Es invitada al Grupo Teatro Estudio para hacer *La noche de los asesinos*, con la cual acaba de representar a Cuba en una reciente gira por Europa.

ORLANDO ALOMA, interrogador.

Al abrirse el telón, Triana y Revuelta juran decir la verdad y comienza el interrogatorio.

—¿Cómo fue recibida la obra por la crítica europea?

REVUELTA. La consideró al mejor nivel. En Italia se dijo que era uno de los escasos espectáculos buenos de los últimos tiempos; se nos comparó al Living Theatre, de los norteamericanos Julian Beck y Judith Malina.

TRIANA. En París la escogieron entre las tres mejores del festival. Señalaban siempre la importancia de la dirección. Y puedo decirte que nuestros actores no deslucían en ningún momento frente a los intérpretes ingleses o los del Piccolo Teatro de Milán. Estos se quedaron fascinados con el grupo.

MIRIAM. Un crítico francés expresó: "no sólo un buen teatro sino un gran teatro". Otro dijo: "Pero ante todo, dentro de las posibilidades de renovación del teatro mundial, entre las más sensibles está la búsqueda experimental del Grupo de Teatro Estudio".

—¿Y el público?

TRIANA. Los aplausos interrumpían muchas veces las funciones. A Miriam le gritaban a la salida "Acevedo, bravísimo".

REVUELTA. Entre el público joven, muy respetuoso, la compañía tenía mucho crédito. En algunos lugares, por el alto precio de la entrada, los espectadores eran casi todos burgueses, que manifestaban una admiración fría. El público más joven, principalmente los estudiantes, aplaudía muchos momentos (el del fiscal, la estación de policía, la aparición de la novia).

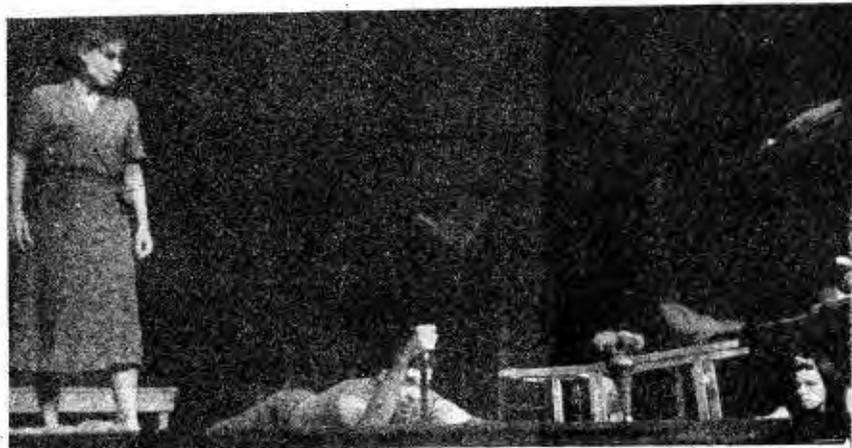
MIRIAM. A veces sentíamos por parte del público un silencio que era una mezcla de expectación y respeto hacia nosotros, provocado por las críticas aparecidas en los periódicos, otras, parecía que el público tomara parte activa en la obra, dejándose llevar por el humor o la tragedia.

—¿Qué reacción obtuvo la versión del Royal Shakespeare Theatre, de Inglaterra?

TRIANA. Un verdadero escándalo, un *Hernani*. Terry Hands, el director, hizo una labor muy personal, especialmente dirigida al público inglés, con apoteosis de crueldad. (Hace un croquis para explicar algunas escenas). Los aspectos del montaje que aquí pudiéramos llamar metafísicos, eran allá de un realismo aplastante. Al final, la gente gritaba con furia a favor y en contra. Un crítico dijo que si yo hubiera salido a saludar me hubieran linchado. Así era la conmoción.

—¿Cómo era vista la obra con relación a Cuba?

REVUELTA. Muy pocos críticos le reprochaban no hallar en ella lo revolucionario o le achacaban europeísmo. Pero para la mayoría (sobre todo la crítica francesa, no muy numerosa pero sí la más profunda) no existió ese problema. Veían positivamente la libertad que implicaba una obra cubana sin un mensaje político externo y aplaudían la ausencia de "realismo socialista". Los críticos



los asesinos

más agudos vieron en ella una asimilación refrescadora de mecanismos del teatro europeo que entre ellos resultaban ya enquistados, y esto les pareció importante.

MIRIAM: Un crítico italiano expresó que la puesta completa de la obra es "la más bella obra de Fidel Castro".

—¿Lograban ustedes comunicarse, en español, con públicos de otros idiomas?

REVUELTA: Perfectamente. Lo captaban de lo mejor. En el programa había una sinopsis detallada, que a veces se leía por micrófono antes de la función. En París, por ejemplo, había traducción simultánea, pero casi nadie usaba los audífonos para no perderse los efectos sonoros.

MIRIAM: Se podía suponer que esto era una barrera difícil de pasar, sin embargo, llegó un momento que actuábamos tan relajados como si todo el mundo entendiera español.

—¿Cuáles fueron los espectáculos teatrales que más los impresionaron en Europa?

TRIANA: *America Hurrah*, de Jean Claude van Itallie (norteamericano) en Londres; el Living Theatre, en *Misterios* (basada en ritos del teatro antiguo, del preteatro) y *Antígona*, de Brecht, en París; *Los gigantes de la montaña*, de Luigi Pirandello, por el Piccolo de Milán. (Luego cuenta del cine: Bergman, Antonioni, Buñuel, y casi todo Godard).

REVUELTA (consultando su "cuaderno de bitácora"): El Living y el Piccolo, también, *La cocina* de Arnold Wesker, que vi en Francia, y el *Tartufo* de Molière, dirigido por Roger Planchon.

MIRIAM: El Living Theatre en "Los Misterios". El Piccolo Teatro de Milán en "El gigante de la montaña".

—¿Cuál ha sido el aporte más valioso de la gira europea?

REVUELTA: La claridad con que se ve la relación estrecha entre un espectáculo y su realidad, que es fundamental, me di cuenta de que el arte es un elemento de sugerencia que funciona en mayor medida frente a la madurez ideológica, política y cultural del espectador. Así, las películas mejores quedaban petrificadas por la realidad enquistada del público. Para mí todo tenía un sentido y para ellos no: sólo apreciaban los aspectos estéticos, que yo también apreciaba, naturalmente.

MIRIAM: El haber impuesto esta obra cubana y el reconocimiento pleno del público y la crítica europea hacia nosotros.

—¿Cuáles son sus planes inmediatos?

TRIANA: Escribo una obra titulada *Tierra para un muerto* y trabajo en el guión de *Historia de una pelea cubana contra los demonios* de Fernando Ortiz, con Tomás Gutiérrez Alea.

REVUELTA: Preparo el montaje de *El no* de Virgilio Piñera, que considero después del viaje tan importante como antes, muy profunda y oportuna para nosotros, y el *Galileo Galilei* de Brecht. Entre tanto, me gustaría hacer un espectáculo que asimilara la experiencia del Living Theatre, como un ensayo de los aportes recibidos en el viaje. Y si tengo la oportunidad, me gustaría iniciarme en la dirección cinematográfica.

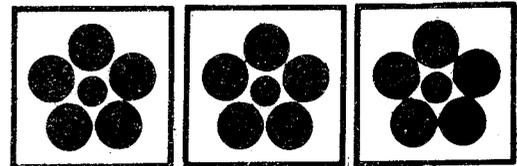
MIRIAM: Continuar en la creación en todo sentido.

7 DIAS DE ENTREACTO

Por RINE LEAL
Fotos LUIS CASTAÑEDA

**SEMINARIO:
MIL SEMINARISTAS,
6 DIAS DE TRABAJO
INTENSO,
110 MOCIONES,
MILES DE IDEAS.
TODO EN FUNCION
DE UN MEJOR TEATRO**





EL CAMINO DEL CAFE

"El teatro es hoy parte de la realidad misma, es centro de gravedad, está dentro de la sociedad. El teatro es ahora una forma dialéctica y viva de comunicación que trata de establecer la responsabilidad histórica del individuo dentro de la sociedad". Tales palabras, recogidas en la declaración de principios del Primer Seminario Nacional de Teatro, resumen no sólo la preocupación central de los artistas teatrales cubanos, sino también explican una toma de conciencia frente a los problemas fundamentales del teatro, y muy especialmente en los países del llamado Tercer Mundo.

Durante seis días (diciembre 14 al 20) cerca de mil trabajadores del teatro, funcionarios con responsabilidades administrativas del Consejo Nacional de Cultura, dramaturgos, orientadores de aficionados y profesores de la Escuela Nacional de Arte, se reunieron en La Habana para discutir, analizar y plantear todas y cada una de las cuestiones que atañen al teatro cubano en su etapa actual de desarrollo. Integrados en cuatro comisiones (Función social del teatro, Teatro y cultura nacional, Papel del teatro nacional, y Situación actual del teatro) los participantes abordaron no sólo los temas del teatro cubano, sino también propusieron amplios planes y proyectos encaminados a superar el trabajo actual y convertir ambiciosamente la Isla en una inmensa plaza teatral, haciendo teatro en todas partes, haya o no haya condiciones materiales.

La tónica de las reuniones fue esencialmente crítica, sobre todo en la Comisión que trató de los problemas actuales. Después de la Revolución, el Estado asumió las funciones culturales y entre ellas el teatro, antes disperso en esfuerzos individuales. Los teatristas, que se reunían en su totalidad por primera vez, estaban conscientes de colocaban la primera piedra de una estructura que se llama ajuste y que ese ajuste podría denominarse actitud crítica, que al realizarse dentro de la sociedad revolucionaria, se convierte en un instrumento de transformación y ayuda, al tiempo que es enriquecido por esa crítica. Como propósito de una sociedad socialista, los teatristas acogieron el principio de que el arte llamado minoritario por la burguesía esté al alcance del pueblo, pero no a través del populismo ni del paternalismo ante nuevos públicos que asisten por primera vez masivamente a los espectáculos. Estas deformaciones, que vienen de la concepción burguesa del teatro, fueron rechazadas por el Seminario, retomando para sí todo el bagaje cultural del hombre y proclamando el derecho a experimentar en el campo de la creación. El nacimiento de un teatro popular, sueño de los teatristas mundiales, está en Cuba ligada al surgimiento de públicos masivos, y muy especialmente a la formación integral del hombre nuevo.

Las sesiones del Seminario, planeadas originalmente para cuatro días, tuvieron que ser ampliadas a 7 y en ocasiones se trabajó por la noche, lo que significó cerca de 50 turnos de trabajo y más de 110 mociones. Pero esta labor, exponente de las inquietudes del movimiento teatral así como de su desarrollo alcanzado después de la Revolución, dejó en los teatristas el sentido de un compromiso social que no sólo eleve la calidad sino también permita ofrecer espectáculos en todo el país en mayor medida que la actual. El teatro dejaba de ser un espejo de la sociedad para convertirse en su expresión máxima, en un instrumento de utilidad pública. "La máxima expresión de la utilidad de ese instrumento —recogió la Declaración final del Seminario, aprobada por aclamadora unanimidad— se da hoy en Vietnam, donde, bajo las bombas, se hace teatro. Para los artistas vietnamitas el reconocimiento y la solidaridad de sus hermanos del teatro cubano y la convicción de que mantendremos siempre ese mismo espíritu revolucionario".

TEORIAS SOBRE EL HAMBRE

Para los economistas de las Naciones Unidas lo que los países subdesarrollados perderán para 1970 por el valor desigual de su intercambio comercial alcanza la cifra de los 20 mil millones de dólares. Tendencia que se acentúa hacia el futuro. ¿La razón de esta pérdida? El decrecimiento en el valor de las exportaciones de los países subdesarrollados, la pérdida constante de la capacidad de compra de tales exportaciones.

En efecto, si se analiza la evolución de los precios de los productos primarios, que representan cerca de un 90% en los ingresos por exportación de los países pobres, se observará que su tendencia en el mercado es hacia la baja. Si se realiza este mismo análisis en los productos industriales, que son la principal y tradicional exportación de los países desarrollados, se observa en los precios de estos productos un fenómeno diametralmente contrario y es que la tendencia en sus precios es al alza.

El que los países subdesarrollados por lo que venden perciban cada vez menos y por lo que compran tengan que pagar cada vez más es lo que se conoce como el deterioro en los términos del intercambio, es lo que se conoce como la brecha comercial.

Miguel Angel Cordera, presidente del Consejo Internacional del Café, daba en la apertura del XI período de sesiones de este Consejo un ejemplo práctico al respecto: "Para comprar un camión de carga en 1950 se necesitaba vender 18 sacos de café, ahora se requiere para comprar el mismo camión 49 sacos. Un centavo de dólar en el precio de la libra de café verde significa en un año 66 millones de dólares para los países productores. Ese mismo centavo de dólar para los consumidores de los principales países importadores significa únicamente de 8 a 15 centavos al año per-cápita".

La desigualdad en los términos del intercambio no es la única pérdida que en sus recursos sufren los países subdesarrollados. La corriente de succión de riqueza desde los países pobres a las arcas de los grandes monopolios es más de una. A la brecha comercial hay que agregar los pagos por dividendos al inversionista extranjero, los pagos por los renglones invisibles del comercio en particular fletes y seguros, los pagos por los servicios de la deuda pública externa, los pagos por royalties y otros.

En Nueva Delhi el próximo mes de febrero los economistas de los países miembros de las Naciones Unidas volverán a reunirse una vez más para examinar la cuestión del subdesarrollo y las cifras serán mucho más alarmantes.

El mal ya ha sido detectado, la cuestión no es regodearse en sus características y consecuencias, basta de teorizar sobre el hambre, la cuestión es quebrar el subdesarrollo en sus orígenes, la cuestión es destruir la explotación imperialista y esa misión excede las posibilidades del cónclave de Delhi, esa es tarea exclusiva de los pueblos y de sus vanguardias revolucionarias.

● MARIO GARCIA INCHAUSTEGUI

En los momentos en que en Londres se aplazaba, una vez más, la confección de un convenio (restrictivo) mundial del café, en Cuba, a pesar de las fiestas navideñas (o aprovechando las mismas fiestas) se avanzaba, a paso de carga, en la siembra de millones de nuevos cafetos, de un confín al otro de la República.

No sólo café se planta, cultiva y cosecha en Cuba, claro. Azúcar —el primer productor mundial de azúcar de caña— cítricos, pinos, eucaliptos, maderas preciosas, arroz, algodón, kenaff... van cubriendo la mayor parte de la superficie de la isla grande y de las islas y cayos menores, además. ¿Hasta dónde y hasta cuándo? Hasta que no quede una hectárea de tierra fértil (o fertilizable y, algunas hectáreas que se están creando), así se avanza hacia los límites que la superficie, la mecanización, la quimificación, la moderna técnica agrícola en una palabra, lo permitan.

Con el café Cuba presenta también un ejemplo, rompe ligaduras con el pasado, abre cauces a un mejor futuro. Es meta confirmada, y sólo para los años de 1967 y 1968, la siembra y cultivo de 250 millones de cafetos, además de los "viejos" cafetales de Oriente y Las Villas, además de los millones sembrados entre 1964 y 1966. Lo que equivaldrá a... habrá que hacer el recuento a finales de 1968.

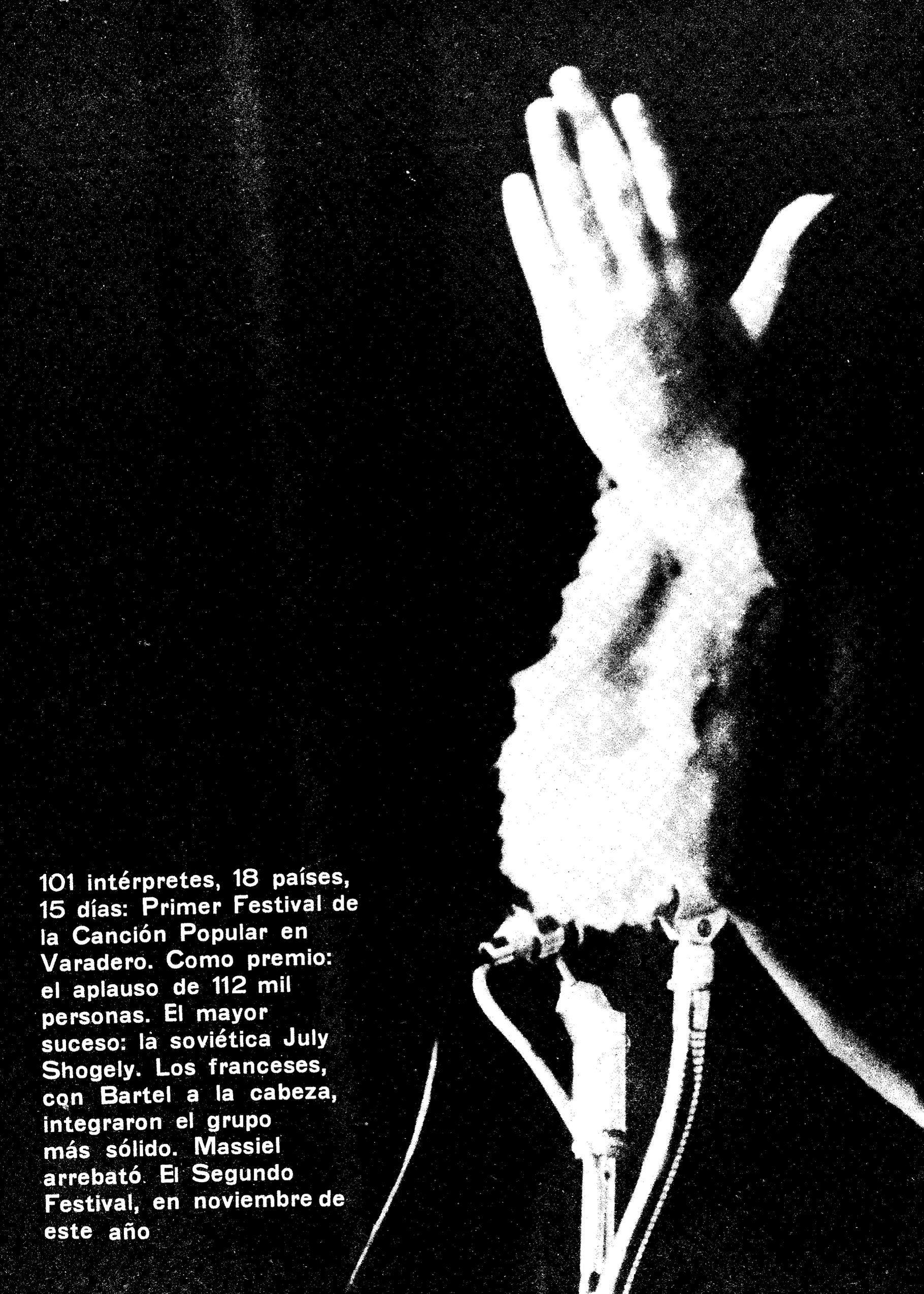
Para 1970 el plan prospectivo cafetalero se fijó la meta, sobradamente alcanzable, de 90 mil toneladas métricas, o 10.8 kg/habitante, sobre la base de 8.5 millones de cubanos para esa época.

Si solamente quedasen, con el correr de los años próximos, los 250 millones de cafetos nuevos de 1967/1968, si no se sembrase un sólo cafeto más, cada cubano (infantes, niños, adultos, ancianos...) dispondría de casi treinta cafetos ó 30 kg. de café tostado/año. No se podría consumir tanto, lógicamente. De esa producción prospectiva de unas 250 mil TM habría que exportar aproximadamente las 3/5 partes (en grano crudo, en confituras, en café soluble, en licores...).

Una idea de la magnitud del esfuerzo con el café la puede dar el hecho de que Brasil, el primer productor mundial, produjo en 1965 unas 2 100 000 TM, o 25.5 kg/habitante (con una población ese año de 82 222 000). Mundialmente la comparación sería, para el año citado, la siguiente: producción de café, 4 740 000 TM para una población mundial de 3 mil 295 millones, igual a 1.44 kg/persona. (Dijimos que sólo las 90 000 TM de café en Cuba para 1970 significará 10.8 kg/habitante).

Como se señalara más arriba, con el café como con los demás productos agropecuarios, Cuba parte de la base de no restringir ninguna rama de la producción de alimentos. En un mundo donde el hambre es endémica para 1/3 de la población, sembrar, cultivar, cosechar es algo más que un deber. Es una condición para la subsistencia del género humano. Y en Cuba esa condición se cumple.

● MANUEL FERNANDEZ COLINO



101 intérpretes, 18 países,
15 días: Primer Festival de
la Canción Popular en
Varadero. Como premio:
el aplauso de 112 mil
personas. El mayor
suceso: la soviética July
Shogely. Los franceses,
con Bartel a la cabeza,
integraron el grupo
más sólido. Massiel
arrebató. El Segundo
Festival, en noviembre de
este año

FESTIVAL INTERNACIONAL DE LA CANCION POPULAR

EL MUNDO ENTERO EN VARADERO

Por LUIS AGUERO

Fotos ORLANDO GARCIA



*aleluya, aleluya, esas son
las cosas que hacen
olvidar este mundo absurdo
que no sabe donde va*



July Shogely, URSS



*un festival no competitivo:
cantar por el gusto de cantar*



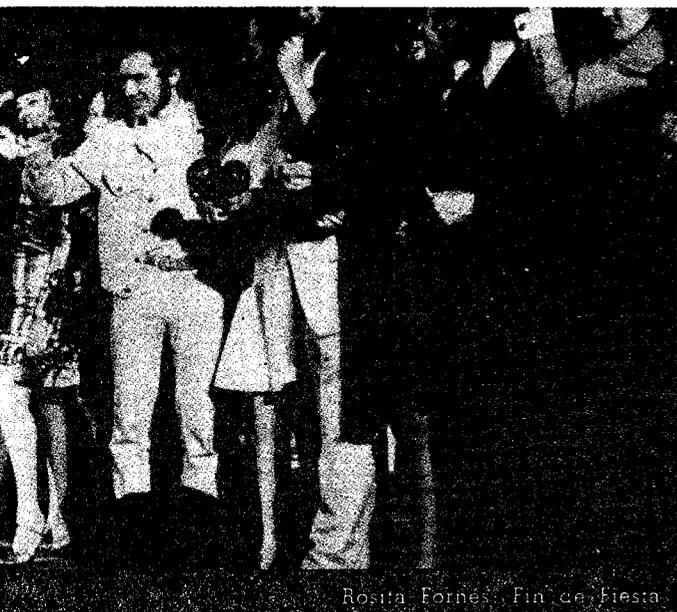
Bartel, Francia



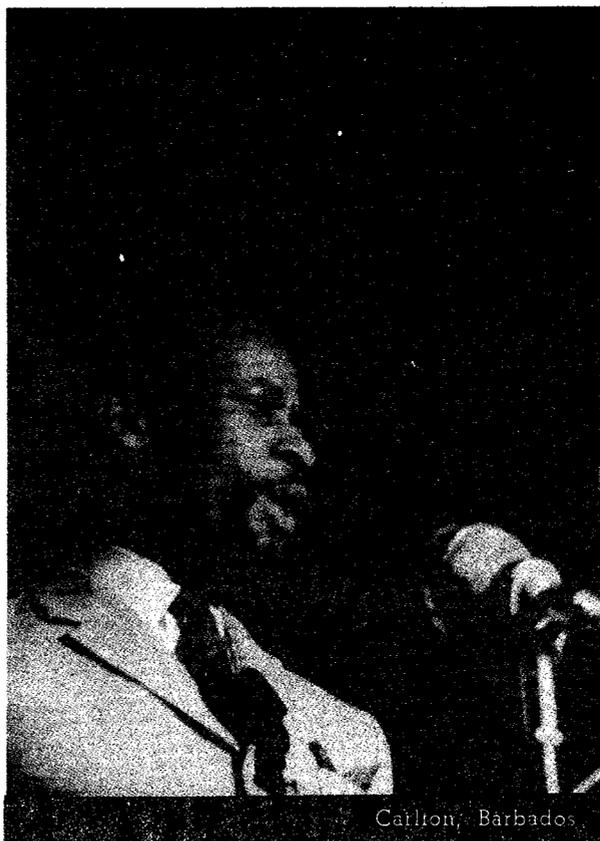
Margarita Radinska, Bulgaria



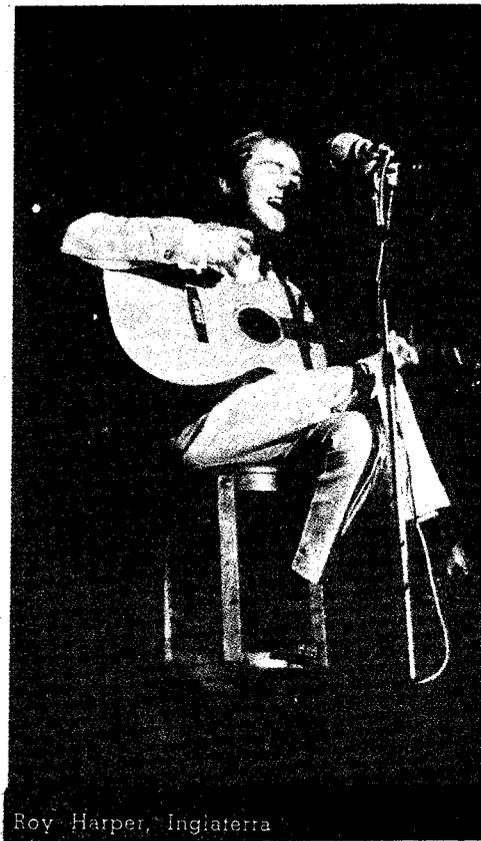
Los Novi, Polonia



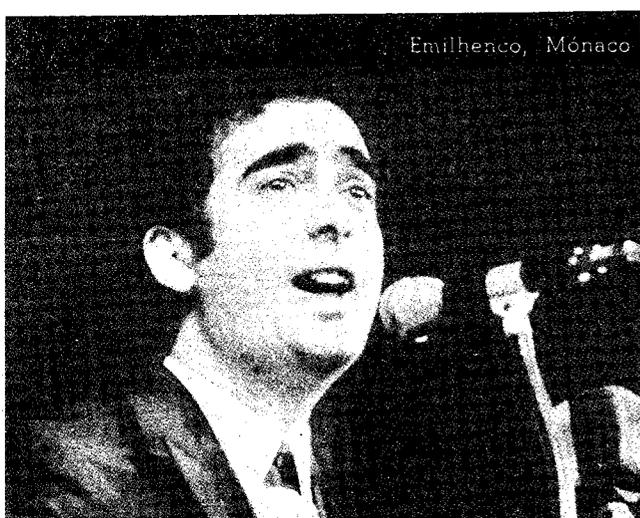
Rosita Fornés, Fin de Fiesta



Carlton, Barbados



Roy Harper, Inglaterra



Emilhenco, Mónaco



Elena Burke, Cuba



Aubret, Francia



Hadzimanov, Yugoslavia

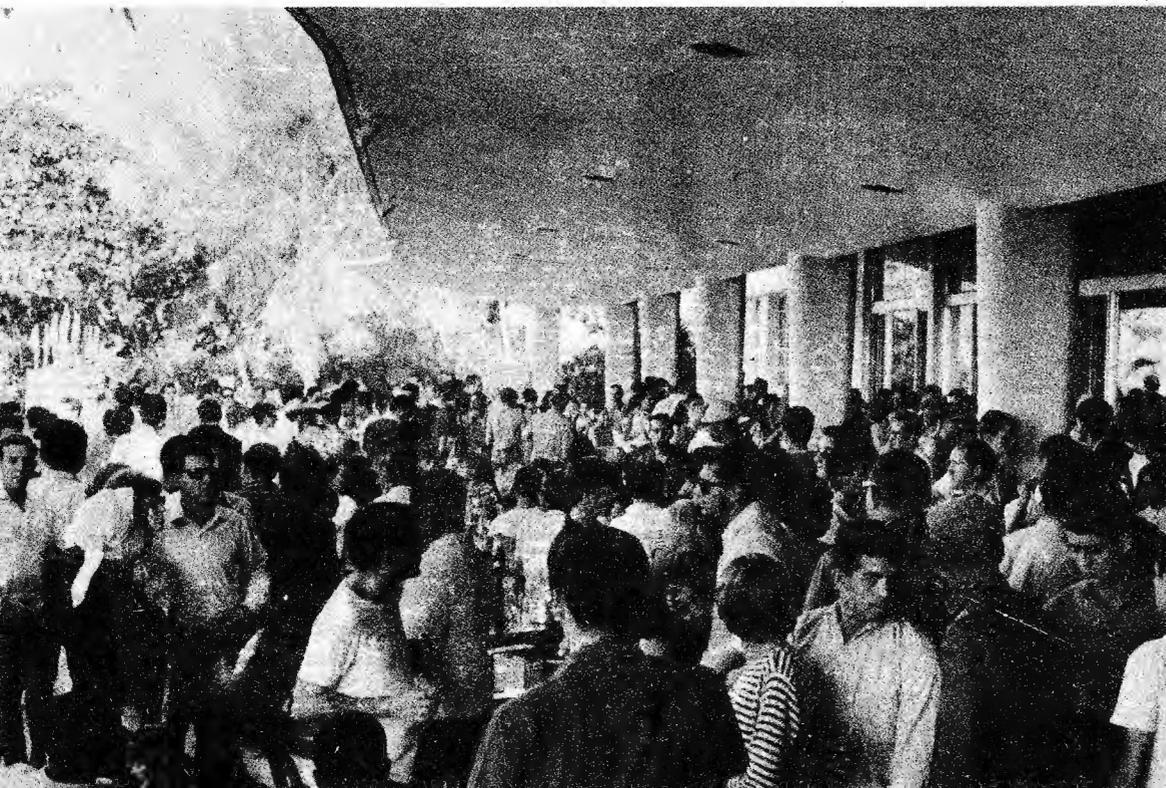


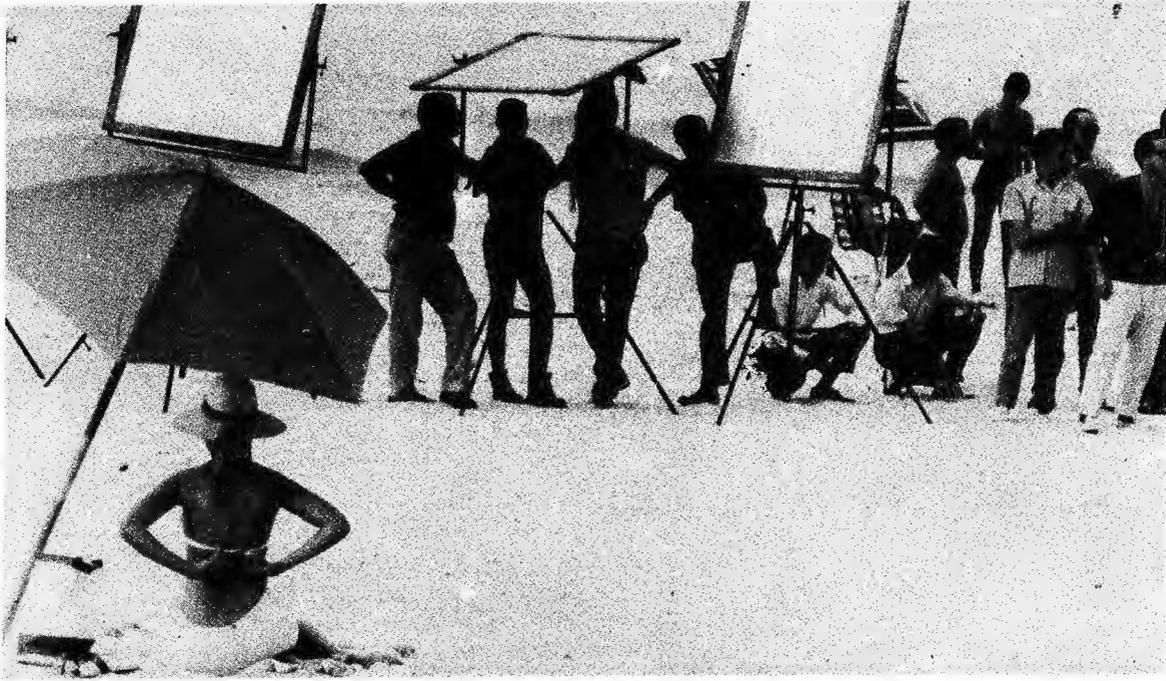
Massiel, España

*que pasa en estos campos que no
quieren fecundar,
que pasa con el trigo que
ya no quiere dar pan
es más fácil encontrar...
rosas en el mar.*



*Noche a noche, después del concierto,
empezaba la "descarga" en el bar
Siboney, del Internacional*





*Fue un festival con dos
escenarios: de día las estrellas
descendían sobre la
Playa Azul*

varadero, varadero cantamos en tu esplendor y tu sol y tu mar

El viernes primero de diciembre, a eso de las 10 de la noche, un total de 5 900 personas llenaban el anfiteatro de Kawama: ese día se inauguró el Primer Festival Internacional de la Canción Popular de Varadero. Pero como el nombre resulta bastante largo, la gente optó por decirle simplemente "el Festival".

—Yo vine a la inauguración del Festival— dice Teresita Pedroso, taquígrafa y mecanógrafa, casi a la entrada de la cabaña 30-49 del reparto Granma, luciendo un suéter negro y unos ajustados shorts verde pálido. Uno de los que más me gustó fue el rumano, uno rubio él que cantó una canción italiana muy bonita.

La canción se titula *Vita mia* y su intérprete es Dan Spataru. Y entre los números que el público cubano oyó por primera vez en el Festival, junto a la *Aleluya* de Massiel y al *Quand vient la nuit* de Emilhenco y a la *Tamara* de Zafir Hadzimanov y al *Vamos todos al Miño* de Luis Guillermo, este fue sin duda uno de los más populares. *Vita mia* resultó lo suficientemente pegajosa para que al día siguiente un grupo de muchachas la tarareara mientras tomaba café en la barra del Kawama.

—Sí, a mí me gustó mucho la canción de Spataru— dice Otelia Muñiz, profesora de la Escuela Secundaria "Juan Noyola", en 46 y 35, Marianao. —Pero el que más me gusta hasta ahora es Les Carlton. Me gusta por su estilo tan personal y porque tiene unos arreglos que para qué contar.

Les Carlton, un mulato alto, delgado y muy simpático, que con su hermano Vernon Harcourt representa a Barbados en este evento, disfruta del tibio invierno cubano en la terraza del hotel Internacional.

—Llevo mucho tiempo cantando profesionalmente— confiesa. —Unos doce años, más o menos. Este es mi segundo Festival. Hace un año, en el sesentiséis, participé en el Festival de Sopot. Creo que es fantástico que aquí no se den premios. Pienso que así los intérpretes se sienten más libres, más contentos. Cuando hay que juzgar es inevitable que aparezcan los celos.

los aplausos como premio

Esta era una opinión casi unánime entre los músicos, intérpretes y compositores invitados al Festival de Varadero:

—Me ha impresionado que sea un Festival sin premios, no competitivo. Aquí se canta por cantar y yo creo que eso es bueno— señala José Bartel, representante de Francia y nieto del libertador cubano Quintín Banderas.

—Cuando se canta para ganar no es lo mismo que cuando se canta por puro gusto de cantar— apunta el yugoslavo Zafir Hadzimanov.

—Estoy muy interesada en este Festival donde no hay premios ni competencias— dice 32/CUBA

Eva Pilarova, checoslovaca. —En los otros festivales lo que uno busca es ganar y eso puede afectar los nervios.

—El Festival que no es competitivo es mejor para el artista— añade Emilhenco, representante de Mónaco y quizá la figura masculina más popular del evento.

—Los premios son muy relativos, no siempre los ganan los mejores. Me gusta que el premio aquí sea el aplauso y pienso que eso es suficiente— concluye el mexicano Hilario.

El Festival de Varadero tuvo dos sitios claves. El primero de ellos, por supuesto, fue el anfiteatro de Kawama. Allí se celebraron los 11 conciertos del Festival, reuniendo un total de 112 217 espectadores en los 16 días que duró el espectáculo. El anfiteatro, diseñado por el arquitecto Gottardi, era antiguamente un auto-cine. Es un lugar situado en lo alto, a la entrada de la playa. El otro sitio fue el Internacional, hotel donde se hospedó a los invitados. Y más que el hotel en su totalidad, la pequeña barrita que está en el ala izquierda de la terraza. Noche por noche, después de terminado el concierto, los cantantes se reunían a "descargar" en el Siboney del Internacional.

el suceso: la soviética

—¿La mejor de todas?— Juan Alberto Lezcano, matancero, mecánico, repite la pregunta —¿La mejor?... Es la soviética, de eso sí no cabe duda... ¡tremendo filin!... Esa soviética es dura, dura de verdad. ¿Cómo se llama ella?

Ella se llama July Shogely, es georgiana, tiene unos enormes ojos verdes y ganó el último Festival de Sopot con su versión de *S.O.S.* Casi todo el mundo está de acuerdo en que la Shogely fue la figura más destacada del Festival.

—Para mí lo mejor de todo fue July Shogely— dice Carlos Fariñas, compositor. —Es una cantante de primer orden, tanto musicalmente hablando como desde el punto de vista interpretativo. Cuando cantó *Duele*, pude apreciar todo lo que ella vale como intérprete. Pienso que quería acercarse más al público y por eso cantó un número cubano. Por supuesto, lo que hizo fue una versión de la versión de Elena Burke. No importa. Lo que me interesa es que ella pudo captar nuestra sensibilidad. Fíjate, eso es algo que no se logra solamente con la técnica.

July Shogely termina de almorzar y cuenta lo que más le impresionó en la primera noche del Festival:

—Les Carlton me gustó. Fue lo mejor de la noche, con esa manera tan dinámica que él tiene de interpretar la música de jazz. Ha sido tan bueno aquí como en Sopot. También me gustó mucho el cuarteto polaco Los Novi, que hace poco tuvieron gran éxito en el Festival de la Canción de Praga. Hoy oí el ensayo de Ewa Demarczik y me interesó grandemente.

El Festival también se puede resumir en números. Durante las dos semanas que duró el espectáculo, el público oyó a 101 intérpretes de 18 países. De ellos, 33 eran solistas y 4 cuartetos. Hubo también un conjunto musical, la orquesta búlgara Balkantón. Un total de 105 técnicos trabajaron en la organización del evento. La Orquesta del Festival, integrada por 67 músicos de la Orquesta Sinfónica Nacional y de la Orquesta de Música Moderna, fue dirigida por los maestros Rafael Somavilla y Tony Taño. El día de mayor afluencia de público fue precisamente la última noche, cuando más de 12 000 personas asistieron al cierre del Festival.

un mulato alegre y robusto

Una sorpresa: José Bartel, intérprete del tema de "Los paraguas de Cherburgo", un film muy popular en Cuba, resultó ser hijo de cubano. Su padre, hijo del general Quintín Banderas, se fue muy joven a Francia. Es músico también, toca el saxofón y la flauta. Allí se casó con una francesa y tuvo un hijo. Bartel vio aquí por primera vez a sus tíos.

—Me estaban esperando en el aeropuerto— Cuenta. —Habían hecho una posta y llevaban tres días esperándome. Cuando a uno le tocaba trabajar, el otro venía a reemplazarlo. Tres días seguidos esperándome. Y cuando me bajé del avión, allí estaban ellos. Fue muy emocionante.

José Bartel es un mulato alegre y robusto, con largos pies de patilla y que se metió en el bolsillo enseguida al público cubano.

—Por algo Michel Legrand lo escogió para que cantara el tema de "Los paraguas"— Comenta Pedraza Ginori, director de televisión.

Esa mañana estaban José Bartel y el yugoslavo Hadzimanov tostándose al sol de Varadero. Hablaban del público que asistía al Festival.

Hadzimanov: "Me interesa mucho este público, porque es un público muy heterogéneo. Hay viejos, jóvenes, obreros, campesinos. De todo. Eso es posible porque aquí todo el mundo puede entrar, no hace falta pagar dinero. Por eso el éxito que tenga aquí un cantante es mucho más importante. Yo no conocía al público cubano, pero ahora me doy cuenta que ustedes son muy buenos oyentes. No me interesa esa clase de público que aplaude mucho, pero que de verdad no lo está oyendo a uno".

Bartel: "He notado que en Europa los números que más gustan son los números lentos. Aquí sucede lo contrario, creo yo. Al público cubano le interesan más los números rápidos. Yo no sé exactamente por qué, pero tal vez sea porque este público es más alegre. Me gusta eso".

Emilhenco: "Yo no puedo quejarme del público. En general, el público cubano es muy gentil. Tiene que apreciar a más de treinta

artistas en un idioma que no es el de él y sin embargo mantiene una actitud muy gentil”.

Carlton: “Dos muchachas le dijeron a mi intérprete que habían entendido todo lo que decía mi canción, a pesar de que ellas no hablaban inglés”.

hablan los que saben

Más allá de esta o aquella preferencia ya es hora de hacer un balance crítico del Festival. Para eso, naturalmente, hay que hablar con los que más saben. ¿Y quiénes son los que más saben?

—Creo que ha habido un elevado nivel artístico en casi todos los artistas invitados al Festival— expresa Juan Blanco, compositor y director del Departamento de Música del Consejo Nacional de Cultura. —Me impresionó mucho el cuarteto Los Novi, que es de una calidad sorprendente. Entre otras cosas, porque se nota enseguida que son músicos que han estudiado en conservatorios y que han sido muy bien formados. Recuerdo particularmente las actuaciones de los cantantes Les Carlton, Emilhenco, la de la búlgara Margarita Dimitrova y sobre todo la de July Shogely, la soviética ganadora en Sopot.

—Los cantantes extranjeros, en general, mantienen una calidad— afirma Sergio Vitier, guitarrista de la Orquesta del Festival. —Me interesó mucho Roy Harper y tal vez habría que conocer mejor la tradición trovadoresca inglesa para comprender lo bueno que es. En cuanto a los intérpretes cubanos, pienso que debieron escoger números más representativos de nuestra música.

—Fue un Festival de grandes altibajos— Señala Carlos Fariñas, compositor. —Junto a la Shogely, al cuarteto Los Novi, a Bartel, a la polaca Ewa Demarczik, a Isabelle Aubret y a otros muchos intérpretes de indudable calidad, vino gente como Los Halcones Norteños, que no era para un evento como este. Creo también que fue un error incluir a Bola de Nieve en el Festival. El no es artista para estas cosas, para grandes escenarios. Yo lo hubiera reservado para la recepción final en Las Américas.

—Este Festival constituye una realización marcada en el desarrollo a escala universal de la canción— apunta Odilio Urfé, compositor y musicólogo. —Me gustaron Les Carlton, Isabelle Aubret, José Bartel y la soviética July Shogely, además del cuarteto Los Novi, que tiene una vida musical intensísima. Me pareció más que buena la inclusión de Bola de Nieve y de Elena Burke entre las figuras cubanas. Pero la que más llamó mi atención fue la española Massiel. A pesar de no ser técnicamente una cantante de primer orden, es sin duda una verdadera creadora, una intérprete de gran sensibilidad.

—Yo creo que el Festival tiene una calidad muy alta —dice Chucho Valdés, pianista de la Orquesta del Festival—. Los que más me

gustaron fueron July Shogely, Les Carlton y la canadiense Pauline Julien. Roy Harper, el inglés, es un verdadero caso. El hombre está viviendo en el siglo diecisiete y con todos los recursos musicales de ahora.

una orquesta guerrillera

Una de las cosas que más llamó la atención de los artistas invitados: la alta calidad y el intenso trabajo que desarrolló la Orquesta del Festival desde el primer día del evento. Las tandas de ensayos comenzaban a partir de las 10 de la mañana y a veces se extendían hasta casi las 7 de la tarde, haciendo apenas un breve receso de dos horas para almorzar. Por la noche, la función se alargaba desde las 9 y media hasta las 12 de la noche. En más de una ocasión, los músicos de la Orquesta del Festival se vieron en la necesidad de tocar a primera vista, debido casi siempre a que muchos intérpretes trajeron nada más que las partituras y fue necesario realizar aquí los arreglos.

—Una de las cosas que más sorprendió a los cantantes invitados fue encontrarse en Cuba con una orquesta tan versátil —dice Rafael Somavilla, uno de los directores de la Orquesta del Festival.

—Me siento muy contento de cantar con una orquesta tan buena —dice Zafir Hadzimanov.

—Yo me acoplo muy bien con esta orquesta —dice Les Carlton.

De los artistas que representaron a Cuba en el Festival de Varadero, junto con Jorge Pais, Los Modernistas y Maggie Carlés, es necesario mencionar a Elena Burke, a quien casi todos los invitados consideran una cantante de primera categoría en el plano internacional.

—A mí me gusta mucho Elena Burke y Omara Portuondo. Pienso que Miriam Ramos es la más moderna de todas las que he oído aquí —dice Hadzimanov.

—Esos Bucaneros vuestros me parecieron muy artistas, muy profesionales —dice Massiel.

Finalmente, es necesario hablar de la explosiva aparición del cuarteto Los Meme, probablemente nuestro cuarteto más popular en estos momentos y que con su única actuación en el Festival provocó la mayor ovación de todo el espectáculo, una verdadera eclosión de simpatía y entusiasmo.

dos margaritas búlgaras y una desilusión

Ya se habló de July Shogely, de Les Carlton, de Hadzimanov, de José Bartel y de Emilhenco. Pero para decir la verdad, hay que decir que uno de los grupos más populares del Festival lo integraba la representación búlgara y, en especial su cantante Yordanska

Cristova. En el último concierto, las ovaciones más prolongadas fueron para las dos Margaritas búlgaras, la Radinska cuando cantó el **Sólo tú y yo** de Piloto y Vera y la Dimitrova por su interpretación de la canción ganadora en el último Festival de San Remo. Naturalmente, no se puede dejar de mencionar a la italiana Jenny Luna. Ella cantó **Un clavo saca otro clavo**, un número que ya todo el mundo conocía en Cuba a través de la radio. Sin embargo, la presencia de esta cantante no produjo el impacto popular que se esperaba, puede decirse que desilusionó. Por el contrario, figuras como Pauline Julien, Isabelle Aubret y la húngara Susana Koncz, que eran totalmente desconocidas a nuestro público, se impusieron desde el primer momento.

Con la checa Eva Pilarova sucedió algo singular. Se le esperaba con gran entusiasmo, pero de ella sólo quedó el recuerdo de una correcta interpretación de **Requiem**, número que le valió el premio en el Festival de Primavera de Bratislava. Sólo queda ahora el compositor e intérprete italiano Sergio Endrigo, quien logró sin mucho alboroto que su **Rosa Blanca**, canción inspirada en el poema homónimo de José Martí, fuera aplaudida largamente. Porque el alboroto lo formó otra, una atractiva muchacha llamada Angeles María Félix Espinosa, pero a quien todo el mundo le dice Massiel.

—A mí me dicen Massiel desde que era chiquitica así, mucho antes de que empezara a cantar.

A Massiel es mejor verla en fotos que describirla. Por supuesto, sería mucho mejor verla personalmente. Así la vio todo el que estuvo en el Festival de Varadero, ahí pegadita a uno, porque a Massiel le gusta reunirse con la gente y hablar con todo el mundo. Sin embargo, durante los últimos dos o tres días del Festival no habló con nadie. Padece un fuerte ataque de faringitis. Así y todo, cantó en los dos conciertos finales. —A mí Cuba me parece maravillosa y aquí todos se han mostrado muy cariñosos conmigo —dice bajito Massiel en el ensayo del penúltimo concierto, vestida con una minifalda verde y llevando bajo el brazo un ejemplar de Los doce de Carlos Franqui—. Yo estaba invitada ya para venir al Festival de la Canción Protesta, pero me fue imposible por unas grabaciones que tuve que hacer en Londres. Me hubiera gustado venir. Aunque mis canciones, las que yo compongo, tienen un sentido más realista que social. De todos modos, pienso que una cosa es parte de la otra. También la Cancillería cubana en Madrid me invitó al acto del Dos de Enero, pero resulta que tampoco voy a poder asistir. Yo estaba muy interesada en ir a ese acto y oír hablar a Fidel.

El sábado 16 de diciembre, alrededor de la una de la madrugada, dio fin el último concierto del Festival: todos los artistas invitados salieron a escena y cantaron junto a Rosita Fornés la conocida **Cuba, qué linda es Cuba!** Pero eso, en realidad, no fue todo. Esa noche se anunció que el Festival de Varadero se celebrará anualmente durante las dos últimas semanas de noviembre. ¡Ha muerto el Festival! ¡Viva el Festival!

1868
1968
CIEN AÑOS
DE LUCHA

Por CARLOS FUNTANELLAS
Ilustración POSADA

EL GRITO DE LA DEMAJAGUA

LA CLASICA CHISPA PROVOCADORA DE LA GRAN CONFLAGRACION REVOLUCIONARIA DENOMINADA "GUERRA DE LOS DIEZ AÑOS"; FRAGUA POLITICA DE LAS MASAS POPULARES, CANTERA DE HABLES Y AGUERRIDOS JEFES REVOLUCIONARIOS

Consigna de reto

Nuestra historiografía revolucionaria paulatinamente va extrayendo de la penumbra histórica, y señalando, el papel desempeñado y los intereses —comunes y antagónicos— de las clases y sectores que solidariamente propiciaron, integraron y desencadenaron la intrépida acción revolucionaria del "Grito de La Demajagua", el histórico 10 de Octubre de 1868.

¡Independencia o Muerte! fue la consigna de reto al colonialismo español, desafío revolucionario sólo posible mediante la participación activa, decisoria, de las masas populares campesinas que integraron la base social de la acción rebelde, y viabilizaron sus triunfos y dilatada actividad. Si justamente hay que subrayar el papel inicial de vanguardia revolucionaria desempeñado por un minoritario sector de terratenientes progresistas, acaudillados por Carlos Manuel de Céspedes, la mayoritaria masa popular está representada por los peones agrícolas y campesinos pobres, jornaleros y esclavos liberados, artesanos y pequeños propietarios rurales —de todos los matices étnicos— que integran y combaten y constituyen la masa del ejército revolucionario.

El Grito de La Demajagua no constituyó tarea histórica de un hombre excepcional —gestada en sus ideas y producida sólo mediante su voluntad— sino hazaña y obra colectiva, precedida y condicionada por circunstancias sociales y económicas —que explican tanto la iniciativa revolucionaria como la trayectoria del liderazgo de Carlos Manuel de Céspedes.

Años de crisis

Consideración explicativa precedente, es la de que los años que 34/CUBA

antecedieron inmediatamente al estallido revolucionario, constituyen años de crisis económica en Cuba.

Si los hacendados productores ven decrecer sus utilidades, se abisma la miseria y la penuria popular tanto en las ciudades como en los campos. Las crisis cíclicas del capitalismo mundial ya repercuten en la endeblez de la economía colonial, sojuzgada bajo la doble coyunda de la monoproducción azucarera y el monomercado norteamericano. El descenso en los precios mundiales del azúcar produce la contracción del crédito y de las zafras, la escasez monetaria y la parálisis mercantil, la desvaloración de los productos pecuarios y agrícolas, la disminución de jornales y el aumento de la desocupación.

La caída de los precios del azúcar había ya planteado a los hacendados el problema de abaratar los costos de producción. Mecanizaron con buen éxito el sector industrial del proceso de elaboración del azúcar, utilizando en él mano de obra asalariada, más capaz, más reducida y por ende más barata, pero la agricultura cañera —de difícil tecnificación— requería periódicamente mano de obra masiva no calificada y las dotaciones de esclavos resultaban cada vez más caras, eran utilizadas intensivamente sólo durante las zafras, pero debían ser mantenidas durante todo el año. El régimen de trabajo esclavo resultaba antieconómico, y la crisis azucarera agudizaba la cuestión. Los productores clamaron ya en la Junta de Información de 1867 por su gradual reemplazo por un régimen de trabajo asalariado compulsivo de jornales ínfimos. Abolido mediante indemnización suministraría capitales —calculados en 117 y medio millones de pesos— inver-

tibles en la mecanización del sector industrial de la producción azucarera.

El sistema fiscal colonial, complejo, exigente y desmedido, gravaba a todas las capas sociales, pero siendo los impuestos mayormente indirectos, pesaban en definitiva sobre el pueblo consumidor. Sus caóticas disposiciones imponían su reforma racional, pero la metrópoli —pugnando también en el marasmo de su propia crisis— sólo ideó medios más seguros y directos para las exacciones y lejos de reducirlas dispuso un nuevo impuesto: el 10% sobre las rentas líquidas de todo capital invertido en propiedades rurales y urbanas.

Línea política: lucha armada

Originada en el ciclo del capitalismo mundial, la depresión económica se agravaba por la merma de la zafra y las nuevas exacciones fiscales. Pero dado el escaso nivel de conocimiento económico científico —los fenómenos cíclicos del capitalismo internacional no eran comprendidos en esa época— tanto las masas populares como los sectores sociales más ricos e ilustrados atribuyeron exclusivamente toda la dificultosa situación a causas locales originadas en el sistema colonial español. La depresión económica repercutió así fragorosamente como crisis política. Y con mayor fuerza en aquellas zonas de Oriente, Camagüey y Las Villas donde la propiedad rural —por su escaso financiamiento y gran atraso técnico— producía más bajos rendimientos, el descontento y la resistencia al pago del impuesto fue mayor en las jurisdicciones donde la crisis se padecía más agudamente.

Los productores, propietarios y clases medias ilustradas percibieron en la hondura de la crisis que los grandes problemas económicos, sociales y políticos permanecían indefinidamente sin que la metrópoli intentara solucionarlos y que hasta su bienestar material estaba expuesto al arbitrio de los gobernantes coloniales que ni siquiera les consultaban las medidas y disposiciones que afectarían sus intereses. Por la vía del menoscabo de sus intereses materiales y de clase anhelaron la libertad económica, y el dominio administrativo y político. Se hizo conciencia entre los más radicales la necesidad de una solución basada en la independencia nacional —siguiendo el ejemplo de los demás países americanos— y de adoptar la lucha armada revolucionaria como línea política.

Independencia nacional y abolición de la esclavitud

Era evidente que para afrontar y derrotar al colonialismo español se requería la conjunción de muy disímiles y contradictorios elementos sociales, con diversos y pugnares intereses de clases, distanciados por añosos prejuicios étnicos —producto y sustento ideológico del régimen esclavista colonial— y apartados por consideraciones de jerarquía social. Pero el resultado de la experiencia anterior, durante todo el siglo de la práctica social y política, mostraba la lucha sangrienta pero sin victoria del esclavo negro por su libertad y un largo e incruento pero inútil debate político con el colonialismo español. El fracaso rotundo de todos estos movimientos sociales y políticos, que aislada y unilateralmente plantearon



mada

la obtención de reivindicaciones atendiendo exclusivamente los intereses inmediatos de clases y sectores sociales, entrecuchando entre sí siempre en beneficio del colonialismo, muestra ahora el camino necesario de la unidad sobre la base del interés nacional. Los diversos sectores y clases de la sociedad cubana eran víctimas — aunque en diverso grado— de la explotación y del despotismo de la metrópoli y van haciendo conciencia de que la contradicción fundamental de la sociedad colonial no radicaba entre los esclavos y esclavistas ni entre blancos y negros, sino entre explotados y colonizados contra explotadores y colonialistas. Se va haciendo patente que las aspiraciones a la libertad económica, política, civil y cultural y a la igualdad social, sólo resultarían asequibles para la sociedad cubana independizándose del colonialismo español, utilizando para ello el medio necesario. Y en la medida que la explotación colonial ahondó más aún las contradicciones colonia-metrópoli y afectó los intereses de los sectores sociales cubanos ricos y medios, se sintieron éstos más proclives a polarizarse juntamente con otras fuerzas sociales, amalgamándose con solidez creciente mediante el adhesivo del interés nacional —foco de convergencia común de las aspiraciones y ventajas de clases y sectores cubanos— aunque en interna contradicción y en perenne lucha, pero tajantemente opuestos a la explotación y al despotismo del colonialismo español.

La independencia nacional se va vislumbrando como el paso previo e instrumento para la posterior obtención de reivindicaciones. El interés nacional cubano plantea la lucha revolucionaria contra la metrópoli, pero esta solución sólo era posible mediante el esfuerzo solidario de todas las clases y sectores nacionales y para obtener básicamente dos reivindicaciones: la independencia y la abolición de la esclavitud.

1868: una década de lucha

Con dilaciones y vacilaciones los sectores sociales cubanos, ricos y medios, más radicales —y de las jurisdicciones más afectadas por la crisis en Oriente, Camagüey y Las Villas— comienzan la conspiración y actúan como vanguardia ideológica alimentadora de la efervescencia revolucionaria popular. Su experiencia política, medios económicos y cultura, sus vinculaciones e influencia social, les conducen a constituirse en el vértice —minoritario— de la pirámide social revolucionaria cuya amplia base numérica reside en las masas populares rurales, con quienes mantienen estrechas relaciones sociales y económicas. Sus ideólogos plantean a las masas la necesidad y la posibilidad de la lucha revolucionaria independentista, lideran inicialmente el movimiento, conspiran y promueven los alzamientos, organizan el gobierno

revolucionario, disponen las medidas políticas, administrativas y militares, deciden la estrategia y reparten los cargos y grados y le imprimen inicialmente al movimiento características de clase muy específicas.

En este marco histórico es que se produce el estallido revolucionario de La Demajagua, y comienzan diez cruentos y prolongados años de lucha por la liberación nacional. Hasta ese instante, el régimen colonial avasalló a Cuba sin experimentar amenazas serias ni enfrentar verdaderos riesgos; el Grito de La Demajagua, convulsión por vez primera todo su aparato político, burocrático y militar.

La conspiración —iniciada en Bayamo en 1867— extendió paulatinamente sus hilos a otras jurisdicciones aledañas —Manzanillo, Jiguani, Tunas y Holguín— constituyéndose finalmente una Junta Revolucionaria encargada de realizar contactos con otros comités conspiradores de Camagüey y posteriormente de Las Villas y de La Habana. Las reuniones de los delegados de los diversos comités revolucionarios, efectuadas a partir de agosto de 1868, ponen de relieve la existencia de dos tesis contrapuestas: la del alzamiento inmediato —que propugna Carlos Manuel de Céspedes, delegado por Manzanillo— vs. la de su aplazamiento hasta la terminación de la zafra y el acopio de pertrechos bélicos. La Junta Revolucionaria de Oriente, en reunión de setiembre 1 de 1868 y presidida por Francisco Vicente Aguilera, conjuntamente con los delegados camagüeyanos —descollando Salvador Cisneros Betancourt— toma partido por el aplazamiento, pero a esta reunión no concurren los partidarios de la acción inmediata liderados por Céspedes, prevaleciendo sin oposición el criterio mayoritario y más conservador.

Carlos Manuel de Céspedes: acción inmediata

Es evidente que la dirección revolucionaria se mostraba vacilante y quería diferir el comienzo de la lucha. Luego de propagar la rebeldía entre las masas campesinas y enardecerlas, quiso prudentemente aplazar el estallido revolucionario. Era ya imposible, pues en los campos de algunas jurisdicciones orientales el ánimo rebelde ya se manifestaba sin embozo; en las reuniones campesinas se oían constantemente estentóreos gritos de libertad y se proferían provocativas frases—"hemos agotado el oro, ahora pagaremos con hierro" etc. Cientos de hombres en diversas zonas de Oriente permanecían escondidos en los montes, sólo en espera de la señal de alzamiento. Aplazarlo, más que un error político, constituía —según diversos testimonios históricos— una imposibilidad.

Frisaba ya la cincuentena y poseía Céspedes una enérgica personalidad, fogosa, decidida. Hijo

del Bayamo y considerado como elemento desafecto, le habían desterrado de su ciudad natal, confinándolo en Manzanillo. Dedicado a ejercer su profesión de abogado y a la administración de sus bienes —algunas casas en el poblado, una estancia de cultivo y un ingenio movido a vapor, "La Demajagua", comprado mediante plazos hipotecarios— sus antecedentes políticos, su rango social y sus facultades de mando, le convirtieron en el jefe natural del núcleo revolucionario manzanillero. Conspirador de experiencia —y conocedor del riesgo de alguna inesperada delación— su audacia natural le condujo vehementemente a defender la tesis de la acción rápida. Vibrando al ritmo de las fuerzas populares que había enardecido y llamado a la acción, comprendió que el ánimo que advertía en las masas campesinas era el mejor detonador de la explosión revolucionaria, y que esperar pacientemente unas hipotéticas armas que se comprarían en el extranjero, era mantener en un compás de espera indefinida el inicio de la Revolución. Afianzado en ese respaldo, sin esperar el asentimiento de los superiores jefes de la Junta Revolucionaria de Oriente, pero confiado en que el ánimo revolucionario popular les presionaría a secundarle, decidió la acción inmediata. Fue esta decisión la que le convirtió en el indiscutible líder de la Revolución en sus inicios; liderazgo que tuvo que ser acatado por los demás jefes orientales y le condujo a la máxima jefatura del gobierno revolucionario. Motivaciones mezquinas —ambición de mando personal— se han argumentado para explicar este acto de Céspedes; pero constituyen razones pequeñas que no explican el triunfo ni la consecución de un resultado de tanta trascendencia histórica. Es evidente que el hombre de "La Demajagua" aquilató en su valor y confió el éxito al ímpetu popular a duras penas contenido, sin compartir las ideas de otros jefes "prudentes" y "reflexivos" que sólo fiaban el éxito seguro a un previo apresto financiero y bélico.

Grito de "La Demajagua": explosión revolucionaria

Reunióse con sus seguidores de la jurisdicción de Manzanillo y acordó con ellos el alzamiento para el 14 de octubre. Los acontecimientos se precipitaron movidos por el ardor revolucionario, y la acción rebelde se produjo en la madrugada del 10 de octubre en el propio ingenio de "La Demajagua". El núcleo de alzados —armados en su mayoría de escopetas, pistolones y machetes— se incrementa inmediata y constantemente por la masa que se suma a la insurrección. El grito de independencia se extendió con violencia inusitada y fue secundado en los días subsiguientes en otras jurisdicciones, y diversas poblaciones cayeron en manos revolu-

cionarias. El primer gran éxito militar de importancia, diez días después del alzamiento, consistió en la toma de Bayamo, donde se asentó el primer gobierno provisional revolucionario. Los hechos habían demostrado la razón histórica del Grito de "La Demajagua", detonador de una poderosa explosión revolucionaria.

Con vista al 10 de octubre Céspedes escribió una proclama, explicativa de los motivos de la insurrección y apeló al pueblo para la lucha por la independencia nacional. Este documento es conocido, con menor o mayor fundamento, como el "Manifiesto de La Demajagua", y sus párrafos, denunciadores de los desafueros políticos y económicos de la metrópoli, explicativos de las causas inmediatas de la Revolución, sirven para calzar los objetivos de ésta. Finalidad básica es la obtención de la independencia nacional, y conseguida ya, crear una república representativa y democrática, abolir la esclavitud —gradualmente y con indemnización— e instituir el librecambio. Dichas últimas innovaciones políticas y sociales quedan relegadas para producirse después de obtenida la independencia, cuando la nación esté convenientemente representada. No impone el documento criterios políticos de ninguna clase, se limita a exponer ideas sin comprometerse con ellas, empleando las palabras "admiramos", "deseamos", "respetamos", "consagramos", al referirse a los objetivos políticos, económicos y sociales de la Revolución. Sólo se muestra tajante e intransigente respecto al objetivo fundamental: el logro de la independencia nacional.

Innegablemente, fue redactado con gran cuidado, tratando de complacer a los elementos liberales pero sin atemorizar a los sectores conservadores, buscando la confianza y el apoyo de ambos. De ahí su tímido abolicionismo programático, que deja incólume la propiedad esclavista hasta el triunfo revolucionario, aunque Céspedes libertara a sus esclavos y les facilitara, en pie de igualdad, su incorporación al Ejército Libertador. Así el llamado "Manifiesto de La Demajagua" resulta un documento político de matiz conservador, sólo radical en su independentismo intransigente y sin componendas.

Producido en la coyuntura histórica que hemos esbozado, el "Grito de La Demajagua" constituyó la clásica chispa provocadora de la gran conflagración revolucionaria denominada "Guerra de los Diez Años", que no logró su objetivo fundamental —nuestra independencia nacional— pero constituyó la fragua política de las masas populares, formó hábiles y aguerridos jefes revolucionarios, creó una tradición nacional patriótica y heroica. Al iniciador de esta gesta —pese a sus ineludibles limitaciones clasistas iniciales— por su audacia revolucionaria e intransigente independentismo, le cumple el denominativo que le consagra como "Padre de la Patria".



lo africano. vigencia de una cultura

*Lo africano ha sido, y es,
uno de los elementos
esenciales de la cubanía.*

*Muchas de sus formas
culturales permanecen
vigentes en nuestro pueblo,
y no cristalizadas, como
pudieran pretender los
desconocedores de nuestra
realidad popular. CUBA
publica cuatro reportajes que
recogen, casi al azar,
un momento de la
cultura cubana donde
se expresa -en la historia
y en la contemporaneidad-
la herencia africana,
que seguirá nutriendo
nuestro estilo de vida
mientras fluya la gran
corriente del Golfo de
la que habló Hemingway*

Conjunto de danza moderna tres medeas y el sol

Medea y los negreros, próximo estreno del Conjunto Nacional de Danza Moderna, expresa una temática nuestra. Ahí están el uso del torso, de la zona pélvica —básica en nuestras danzas— elaborados y sometidos a un tratamiento de laboratorio. Ahí también los ritmos, el factor erótico nuestro (en el cuerpo y en la temática) limpios de baratija: sensualidad profunda y primitiva que nos viene por lo negro y por lo español. El tema es el conflicto racial. Se ha tomado y desarrollado el mito de Medea y se ha trasplantado al ámbito de Las Antillas de finales del siglo 18. Es el momento en que los franceses que huyen de la guerra de Haití, arriban a Cuba con sus esclavas-queridas. Así, Medea sale de la leyenda, se ubica en el Nuevo Mundo y vuelve a la leyenda. El superobjetivo de la obra está dado en una sola idea: "mientras exista discriminación existirá el odio y la venganza".

DANZA Y RIGOR

El Conjunto Nacional de Danza Moderna inicia sus actividades desde los primeros tiempos del triunfo de la Revolución, creado por el Gobierno Revolucionario en 1959, como Departamento de Danza Moderna del Teatro Nacional de Cuba. En aquellos días el objetivo fundamental era poner en vigencia este aspecto de la cultura incipiente en nuestro medio. Comenzaron las actividades en forma relámpago, indagando dentro de una búsqueda nacional escarbando en la tradición más auténtica, al mismo tiempo que trabajando con una técnica contemporánea.

Una de las primeras medidas tomadas fue la incorporación de bailarines cubanos de 38/CUBA

En esta coreografía de Ramiro Guerra, el coro de mujeres negras, reviviendo las figuras de los vasos griegos, utiliza la voz de las bailarinas a la manera del teatro antiguo.

El coro presenta a los personajes. Jasón, el emigrante blanco. Medea, su amante, la esclava negra que viene de la leyenda. El coro presenta a Medea en sus tres aspectos: Medea-amante, Medea-madre, Medea-vengadora. Este personaje desdoblado en tres, evoca de manera extraña y dramática los personajes de la mitología griega en simbiosis con nuestro Shangó, Oshún, Yemayá. El coro presenta a Creonte, Señor Blanco del látigo Hiriente y a Creusa, hija de Creonte, bella joven blanca, rival de Medea en el amor de Jasón. El coro hace la profecía. Algo va a ocurrir. Quedan en escena Medea y Jasón. Se aman. El blanco y señor. Ella, negra y esclava. Pero hay algo más fuerte por el momento: se aman. El coro presenta a Creonte con los esclavos. El látigo cobra jerarquía de personaje. Creusa es presentada en su encuentro con Jasón. Ella

lo seduce. Aparece Medea-amante. A su espalda, Medea-vengadora acecha. Se abre el conflicto. Jasón maltrata y expulsa a su amante Medea. Medea lucha consigo misma. Medea-amante lucha con Medea-vengadora (en una escena de elevado nivel danzario y de actuación). Danza de la hechicería: Medea-vengadora prepara el manto embrujado con el que dará muerte a su rival Creusa. Creusa muere. Jasón se lleva a Creusa muerta. Los celos y el dolor se apoderan de Medea. Hay que hacer algo más. Habrá que castigar a Jasón. Medea tiene una hija de Jasón (alteración de la obra original donde los hijos de Medea son dos). Medea-madre y Medea-vengadora luchan en forma terrible. Medea da muerte a su hija para hacer sufrir a Jasón.

Persecución y cacería de la bruja Medea para lincharla. Jasón (ni más ni menos que un negrero) y Creonte, matan a latigazos a Medea. Epílogo: mientras el coro plañidero se lleva a Medea en su carro fúnebre, Medea, ya destruida, vuelve al sol, a la leyenda.

La música de Carlos Chávez y la percusión folklórica de tambores congos, unidas a la música concreta de Shaefer y a la aleatoria del italiano Berio, con voz, canto y piano preparado; la interpretación de Jorge Berroa que improvisa sobre la danza; la escenografía de Eduardo Arrocha a base de bastidores giratorios que dan paso a las distintas acciones y a la presencia plástica del sol, el gran esfuerzo técnico de conjunto, especialmente el de las mujeres; el buen gusto, la austeridad, que Ramiro Guerra ha puesto en todos los elementos; las actuaciones danzarias e interpretativas de las tres Medeas (Silvia Bernabeu como Medea-amante, Ernestina Quintana como Medea-madre y Cira Linares como Medea-vengadora); Clara Luz Rodríguez en el papel de Creusa, Gerardo Lastra en el de Jasón, Eduardo Rivero en el Creonte; y la excelente participación de los personajes del coro femenino y los esclavos negros, todos estos elementos diversos se han aunado en una síntesis que hace de **Medea y los negreros** un espectáculo de primer orden.

Una danza de neto perfil cubano y perspectiva universal: esa ha sido la preocupación esencial del Conjunto de Danza Moderna de Cuba. A partir de movimientos y elementos musicales del folklore nacional, ir elevando el nivel artístico del baile con la incorporación progresiva y orgánica de las técnicas modernas. "Medea y los negreros" es un nuevo paso en esa dirección

procedencia heterogénea: la televisión, el cabaret, los grupos folklóricos no profesionales, alguno que otro con una técnica rudimentaria de danza clásica o moderna. La dificultad consistía en que la mayor parte eran completamente inexpertos al mismo tiempo que su edad adulta y sus cuerpos formados dificultaban la adquisición de una técnica adecuada. También presentaban los desniveles culturales típicos de un país subdesarrollado.

La labor creativa tuvo que adaptarse a esos medios rudimentarios, sacando el mayor partido posible a los valores espontáneos e innatos de ese material de honda extracción popular.

El criterio de la danza moderna como algo fácil primaba. El éxito de esa primera etapa

ante el público y la crítica, entusiasmados por la novedad del espectáculo, creó la primera contradicción que dificultó la formación austera de los cuadros de bailarines.

Se hacía indispensable someter al conjunto a un intenso trabajo formativo a la vez que selectivo. Se inicia así otra etapa de seriedad y rigor, con una profundización técnica y un desarrollado sistema de enseñanza. Clases de Danza Folklórica nacional y latinoamericana, Historia de la Cultura, del Arte y de la Danza, Psicología Teatral, Actuación, Apreciación Artística, Música y actividad coral, Gimnasia, Formación Ideológica.

A un grupo de los componentes fue necesario comenzar por darles una preparación básica de escolaridad.

En este proceso el Conjunto de Danza Mo-



derna ha llegado a lograr un equipo técnicamente desarrollado de solistas que interpretan los primeros papeles del repertorio y entre los cuales también se ha creado el cuerpo de profesores (Eduardo Rivero, Ernestina Quintana, Gerardo Lastra, Silvia Bernabeu, Isidro Rolando, Clara Luz Rodríguez, Luz María Collazo, Perla Rodríguez y Cira Linares). En lo coreográfico se ha desarrollado la labor creativa de Ramiro Guerra, Lorna Burdsall y Manuel Hiram. Al mismo tiempo ha sido taller de trabajo para coreógrafos de experiencia internacional como Elena Noriega, que desde 1962 colabora en las labores creativas y didácticas y en la dirección artística.

El diseñador Eduardo Arrocha es el escenógrafo especializado del conjunto.

Ramiro Guerra: ir a buscar un público

Ramiro Guerra, director y coreógrafo del conjunto responde:

¿Por qué el conjunto es llamado de "danza moderna"?

Porque nuestra técnica de expresión artística parte de los lineamientos de la danza contemporánea, cultivada en el campo internacional, conocida comúnmente como danza moderna.

¿Hay, además, algún elemento de carácter experimental en este trabajo?

Precisamente una de las características de esta técnica actual es el alto porcentaje experimental que posee, producto de que todas las artes modernas no han llegado a la cristalización académica que cierra su estilo.

Constante investigación en las formas del movimiento, en su ritmo y dinámica, en sus cualidades y en los nuevos usos del instrumento que es el cuerpo humano para el bailarín. Asimilación de técnicas provenientes de

otros campos como el caso de la música; utilización de la música concreta y electrónica; incorporación de la técnica aleatoria en la coreografía; manipulación de cinta magnetofónica en aceleraciones, lentitudes e inversiones; utilización del cine como elemento vivo dentro del espectáculo teatral y los aportes dinámicos cinematográficos de imágenes rápidas, lentas, congeladas, aplicados al movimiento; nuevos modos teatrales como el teatro pánico o de la crueldad; utilización integral de todos los medios expresivos del bailarín, como el uso de la voz, etc. He aquí elementos de vanguardia, experimentales algunos y otros ya de total asimilación con los cuales el trabajo se enriquece y amplía sus medios de comunicación expresiva.

¿Cuál es la función del conjunto dentro de la cultura nacional?

Hacer un aporte creativo acorde a las necesidades de la superestructura de la Revolución, ofreciendo un arte enraizado en la tradición nacional sin perder las perspectivas universales contemporáneas.

¿Y qué papel ha jugado dentro del movimiento danzario de nuestro país?

Aportar también, en cuanto a abrir un camino a nuevos aspectos en nuestro ambiente de danza, al plantear la necesidad de apreciación de los valores creativos coreográficos, al imponer la incorporación del elemento racial en la danza, y al desarrollo de las formas contemporáneas dentro de la danza, igual que en las otras artes.

¿Hoy por hoy cuáles son los objetivos del conjunto?

La creación de un público. Para ello,

hemos llegado a la conclusión de que, aunque el público de la ciudad determina una fuerza más que nada publicitaria, es, sin embargo, en la provincia, en el campo, en el área de becados y campamentos militares, en el espectador de televisión y de cine, donde está la masa de un público amplio.

¿Esas conclusiones son resultado de alguna experiencia?

Nuestro trabajo en jiras durante las zafas de 1966 y 1967 nos pusieron a la vista de un público de 24 000 y 19 000 personas respectivamente, quienes reaccionaron ante el espectáculo en forma realmente imprevista y con el más alto sentido de la función del teatro, que es la de estremecer y provocar.

¿Han tenido algún otro tipo de experiencia masiva?

Actualmente llevamos una labor de divulgación didáctica de la Danza Moderna por el canal 6 de televisión todos los martes.

Estamos seguros de que eso es un paso firme en la creación y formación de un público que luego acudirá al teatro en busca de una nueva experiencia estética ya vislumbrada a través de la televisión.

¿Tienen temporadas programadas en teatro?

Ese es otro de los objetivos inmediatos. Estabilizar las temporadas en la capital. Que puedan ser presentadas nuestras obras con todos los requisitos de calidad material, tales como: escenografía, orquesta en vivo, lumotecnia adecuada, etc.

● IGNACIO SIMON





Manuel Mendive: los pinceles de eleggua

Llegar al estudio de Mendive es penetrar en un mundo sorprendente, inusual. Un mundo en el que lo cotidiano adquiere categoría mítica y donde señorea "lo real maravilloso" de nuestra vida antillana, como diría Carpentier.

Su estudio rompe con todo lo convencional. No es ni sofisticado atelier, ni garage o sótano donde se mezclen cuadros, pinceles, tubos de óleos y obras a medio hacer. Es algo distinto, y para llegar a él debemos alejarnos de los barrios elegantes y de los rincones pintorescos, y adentrarnos en el mundo proletario. Atravesar depósitos de chatarras, cruzar junto a enormes rastras de transporte nacional, hundirnos en el tráfico de mecánicos, porteadores y carpinteros, en la barriada habanera de Luyanó. Luego de caminar precariamente sobre líneas férreas y senderos llenos de maleza, arribamos al rincón que Mendive ha escogido para trabajar. Extrañamente apacible, aunque a veces, los ruidos de los trenes cercanos, los silbatos de alguna fábrica, los golpes persistentes de martillos y de voces aceitosas, nos recuerda que muy cerca una humanidad labora incansable.

Aquí, donde nadie pudiera imaginar la presencia del arte, donde se impone el trabajo más rudo, Mendive crea sus cuadros y esculturas.

—“Nací en Luyanó en 1944, ahora tengo 23 años. Estudié en la Escuela de Artes Plásticas de San Alejandro”.

En una de esas casetas de madera de los paraderos ferroviarios está su estudio. Es una construcción pintada de verde oscuro que parece arrancada de alguna película del oeste norteamericano. Con su techo a dos aguas, erguido sobre pilotes. Mitad estudio, mitad casa familiar. Pero para llegar a ella, debemos aún cruzar por una cerca de cinco oxidados, atravesar una nave donde se

reparan refrigeradores comerciales, y luego, la revelación: un amplio patio donde crecen limoneros, naranjos y arbustos de resedá. Vegetación tupida y jugosa, en medio de la cual descubrimos algunas esculturas de Mendive. Un impresionante ensamblaje de chatarra, maderas, clavos y cadenas, le sirve para expresar la ferocidad de Oggún, nuestro dios del monte y de los metales. Más allá, irguiéndose como un totem antiguo su "Oba Ibo", tallado en el tronco de una palma, impone la fuerza creadora del orisha Shangó.

—“He participado en varias exposiciones. En el año 1962 obtuve mención en el Salón Anual del Círculo de Bellas Artes; además he expuesto en la Galería de la Plaza de la Catedral, en el Lyceum, en el Centro de Arte de La Habana, en la Galería de la UNEAC, en el Pabellón de la Juventud de la Expo 67, en Montreal, etc.”

Mendive nos recibe sonriente. Es muy joven, pero su espesa barba negra, recuerda a un monje etíope. Voz grave. —Piensa detenidamente las preguntas antes de respondernos.

En el patio, un pavo real, el ave sagrada de Oshún y Yemayá, exhibe ostentoso su enorme cola, mientras algunos patos recién nacidos chapotean en una zanja verdosa. A lo lejos resuenan otra vez los silbatos de las fábricas.

—“Me preguntas por qué escogí el tema yoruba para mis obras, pues te diré... las tradiciones africanas que tanto han influido en nuestra cultura ha sido el medio por el que deseo expresar mis vivencias. Siempre he utilizado esta temática, siempre ha sido mi medio de expresión, aunque mi estilo ha variado mucho desde mis primeros cuadros, hasta mis cosas actuales. En un principio mi obra llegaba por su agresividad, lo cual producía en el espectador una sensación efímera, de-

En Luyanó,
junto a paralelas
de ferrocarril, fábricas
y bullicio
de barrio obrero,
dentro de una
vieja caseta
de madera,
el artista Mendive
(23 años, graduado
en la Escuela
de Artes
Plásticas
San Alejandro)
escarba y
recrea
el arte yoruba

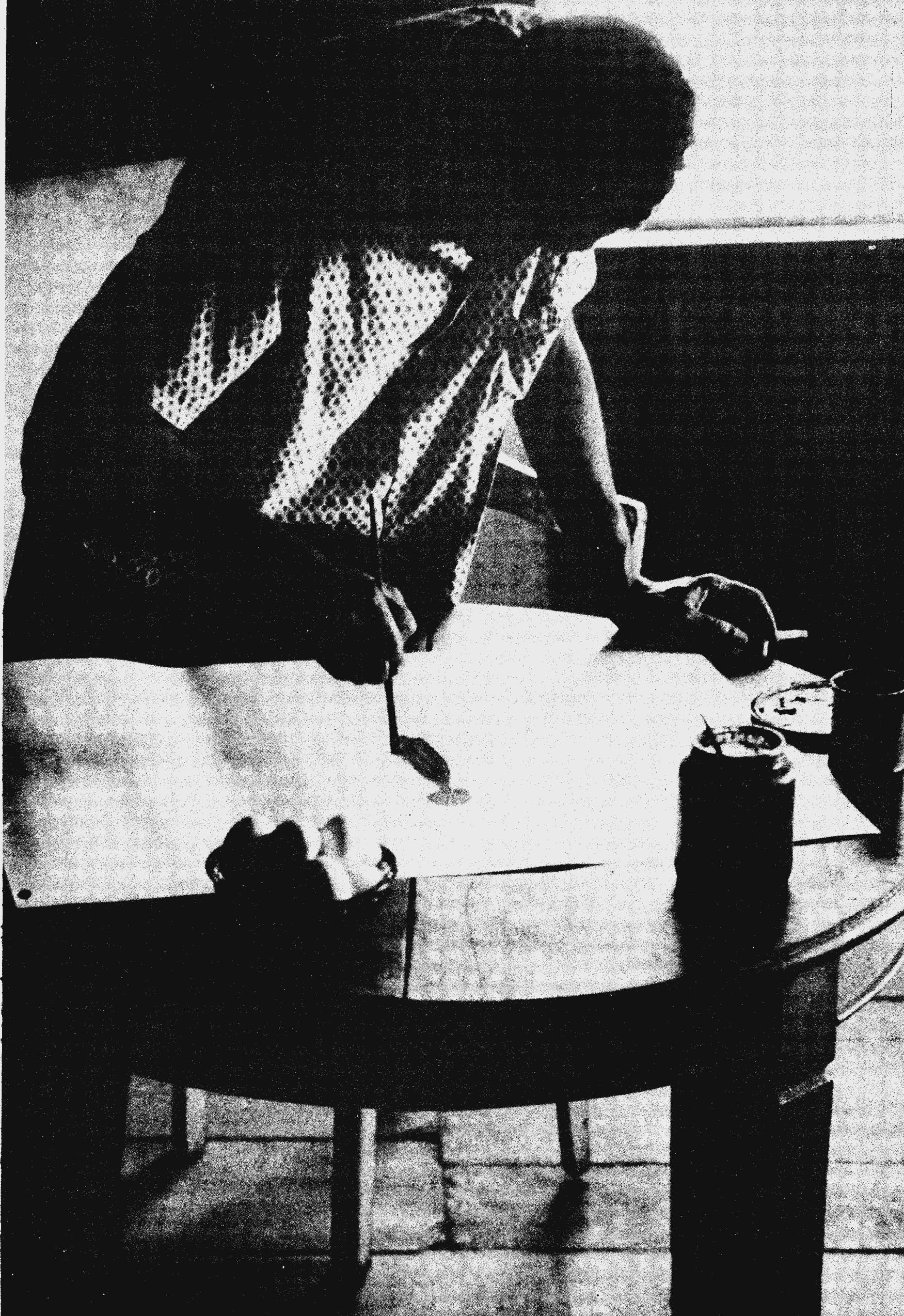
bido a la violencia del cuadro. Ahora no es ese sentido el que prevalece, sino la sutileza de las imágenes, que no tienen otro fin que envolver los mismos elementos antes agresivos en una atmósfera más sugerente”.

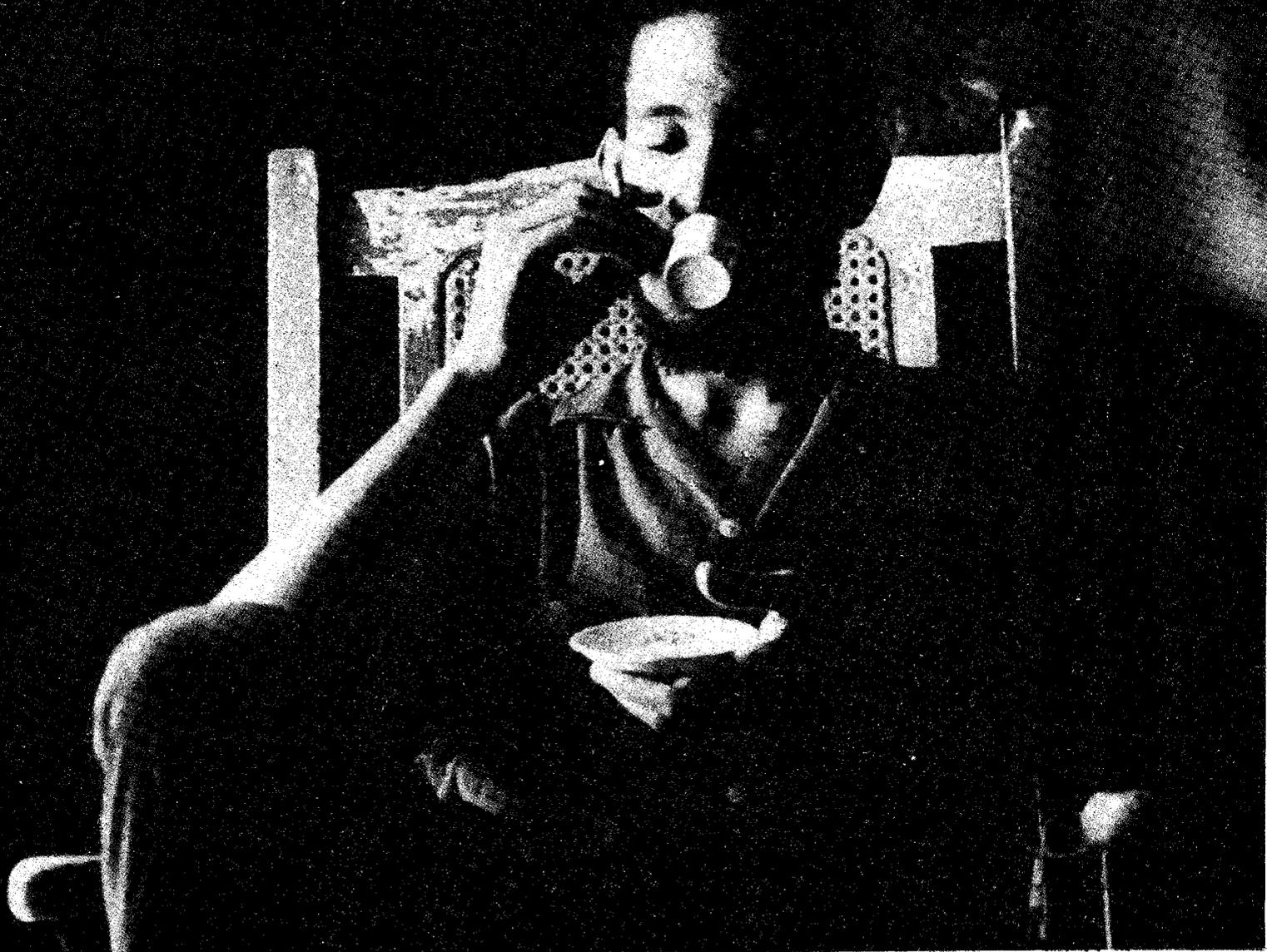
Muchos artistas del Salón de Mayo al descubrir la pintura y la escultura de Mendive quedaron impresionados por su temática y por la originalidad de su estilo. La vocación universal de nuestra herencia yoruba y su riqueza formal —tal vez el elemento trágico por excelencia de nuestra cultura— integrada a las técnicas más modernas le han servido a este joven artista para expresarse, esta vez partiendo del punto de mira de “los sin historia”.

—Utilizo las técnicas y los materiales más diversos en mis obras. En pintura empleo mucho la madera, sobre la que pinto, ejecuto relieves en hueco, madera chamuscada, madera con pintura, madera con fuego y “collage”. Todo lo cual me lleva días y días de trabajo. Y si bien utilizo la temática y las formas yorubas en mis cuadros, quiero por este medio expresar los sentimientos que viven en el hombre, los misterios de la vida y de la muerte.

Abandonamos el estudio de Mendive y nos dirigimos a su casa, en la misma barriada de Luyanó. Casa de amplio portal, de paredes de madera encaladas, y ventanas siempre abiertas al frescor del día.

La familia de Mendive es una de esas típicas familias cubanas, tan corrientes en las provincias occidentales, celosas guardadoras de nuestras tradiciones yoruba. El padre es ferrocarrilero desde hace más de 25 años. Sus tíos y primos son tamboreros y cantantes, pertenecientes a esa estirpe de olúbatá y akpwón, que han conservado a través de los siglos los ritmos, los cantos y la lengua yoruba. La madre reina en esta casa, moviéndose por sus dominios con esa dignidad que sólo poseen las iyaloshas de Yemayá. Brin-





dándonos la eterna taza de café o elaborando en su amplia cocina de losas rojas, impregnadas con los aromas de las especias, los platos llegados de tierras africanas: el *ilá*, el *ochinchín*, el *amalá*. Comidas de los dioses y los hombres.

El medio en que Mendive se ha formado es tradicional y moderno a la vez, lo que le permite, gracias a los estudios académicos y a su contacto con los otros pintores jóvenes cubanos, estar al día de las últimas tendencias de la pintura universal, tener conocimiento de las técnicas antiguas y modernas. Y a la vez, gracias a sus vivencias familiares, conocer profundamente toda la compleja simbología de nuestros mitos. Por lo tanto, en su obra no existe nada gratuito, cada color, cada forma, posee un significado, una función precisa.

—“También hago esculturas, y la temática y materiales que utilizo son los mencionados con anterioridad. Madera pintada, tallada o quemada. Hierro y planchas de zinc. Con todo lo cual hago ensamblajes”.

Es difícil clasificar dentro de una escuela o tendencia determinada la obra de Mendive. No es *simbolista* ni *primitivo*, en el sentido europeo. Si bien su inspiración se hunde en antiguas raíces nacionales, y su figuración se deriva de ciertas pinturas y esculturas que a veces descubrimos en *casas de santos* cubanos, especialmente en provincias, decorando paredes, vasijas o atributos rituales y hasta en los manuscritos sagrados o *libretas*. Y que por su carácter ingenuo constituyen como el último destello en Cuba

del gran arte de los pueblos yoruba y dahomeyano del África Occidental, en toda su obra se advierte una sensibilidad contemporánea, una utilización de las técnicas más actuales. En la composición, en las texturas que logra crear, siempre está presente la inteligencia de un artista moderno, que desea expresar su visión del mundo y hallar un lenguaje propio partiendo de una de las más ricas tradiciones de su pueblo.

—¿Tus obras se encuentran sólo en Cuba o algunas ya han logrado viajar al extranjero?

—He vendido alrededor de 25 cuadros y esculturas a artistas extranjeros: europeos y suramericanos.

—¿Y has recibido invitaciones para participar en exposiciones fuera de Cuba?

—Sí, he recibido invitaciones para exposiciones en Europa, las que espero se realicen. Una de ellas, participar en el próximo Salón de Mayo en París.

Mendive vive rodeado de cuadros y esculturas. En su habitación conserva algunas de sus primeras pinturas y trabajos en yeso, trabajos de estudiante, pero por los que siente un cariño especial. Ha decorado las paredes con fotografías de obras clásicas del arte africano, griego y precolombino. Las mamparas de vidrio de su cuarto están cubiertas de diseños geométricos de colores estallantes. Y dominándolo todo, frente a su lecho, siendo lo primero que contempla al

despertar y lo último antes del sueño: Elegua. Una talla antigua, de más de un siglo, heredada de sus antepasados. Sobrecogedora cabeza de unos 45 cms. de alto, tallada en piedra coralina, con los ojos de cauris, y la boca desmesuradamente abierta, como clamando desde el inicio de los tiempos. —Este Elegua es la representación más impresionante que he visto del dios de los caminos y encrucijadas, del dueño del destino.

—¿Cuáles son tus planes futuros?

—Seguir pintando para mi pueblo, y hacerme cada vez más exigente conmigo mismo. Así, tal vez algún día, llegue a aportar algo al desarrollo de nuestra cultura.

Mendive nos acompaña hasta el portal de su casa. Nos despide sonriente. Al aproximarme a la esquina, descubro un gran mural de contenido revolucionario pintado sobre un muro blanco. Me sorprende la imaginación y el ritmo en el ordenamiento de las figuras. Pensando que algún artista popular de talento se esconde por esos barrios, regreso a la casa de Mendive y le pregunto.

El me responde con una mirada cómplice: Algunas veces me pongo con los muchachos y las gentes del Comité a decorar la cuadra... Y vuelve a sonreírme, con su rostro de antiguo monje etiope.



foto: miguel durán

María Antonia: la muerte de un mito

No es sino a finales de la tercera década de este siglo que nuestra literatura empieza a revalorizar nuestra tradición popular de origen africano, con autenticidad. Se trata del llamado movimiento **negrista**. Si bien este movimiento produjo obras capitales en prosa y poesía, no contó en sus filas con una eficaz obra dramática. Y eso quizás también, por nuestro escaso quehacer escénico durante todo el período republicano.

Sin embargo, y a pesar de todo el esclarecimiento que este movimiento **negrista** aportó a ese substrato de nuestra cultura, en nuestras tablas el personaje negro había aparecido de forma estereotipada. Y bien sabemos que todos los personajes negros del siglo XIX hasta los más recientes, han sido planteados desde una visión romántica, idílica por excelencia. Se creaba el negro "tipo", en donde el ser humano no aparecía por ninguna parte.

Pero llega **María Antonia** con su sentido goloso de la vida, y permanece como el primer reconocimiento, en nuestro teatro, de verdaderos personajes negros, sin los estereotipos ya conocidos, con toda la risa, con todo el llanto, con todo el erotismo, con el amor, y con su **impotencia para vencer al medio que la agobia**.

Puede creerse que **María Antonia** es una leyenda negra de los suburbios habaneros. Ella se presenta envuelta en esa imaginaria popular de la calle cubana, "fisgona y parlara", barroca hasta la locura. Por algo clama Carpentier sus escenarios como uno de los "contextos" mejores del barroco nacional. Pero sobre todo **María Antonia** es la tragedia. La tragedia del machismo, del hembrismo, de los prejuicios que despedazan al hombre alienado. De ahí que proclamemos ahora, la muerte del mito **María Antonia**. La muerte de todas las limitaciones del cubano y trascendidas en el teatro.

En el mundo en que se mueven los perso-
46/CUBA

**"María Antonia" de Eugenio
Hernández Espinosa,
subió a escena 18 veces
en setiembre.
Las 20 mil personas
(cifra record)
que fueron a verla,
se enfrentaron
por vez primera en el
teatro cubano a verdaderos
personajes negros:
a su risa y su llanto, a
su erotismo,
a su amor y
sobre todo a su impotencia
para vencer
el medio que los agobiaba**

najes de **María Antonia**, la miseria es el monarca, y esos hombres cuando se ven obligados a enfrentarse a una sociedad omnipotente no pueden blandir otra arma que la brutalidad, la crueldad, la violencia. Porque en definitiva es esa violencia la categoría absoluta de esos hombres y mujeres pero, en primer lugar, su más legítima arma de defensa.

En todo el estilo de la pieza, el espectador puede palpar un realismo —que la puesta en escena soluciona con una audaz modernidad— en muchas situaciones descarnado, junto a una poesía de la realidad. El uso del ritual religioso de la santería cubana mantiene una doble faceta: una, que proporciona a la escena esa dosis poética, otra, que demuestra concienzudamente la impotencia **de facto** de esos personajes para resolver su problemática.

Se lee en el programa:

"el mito se crea como narración de hechos cuyas causas no conocidas incitan la imaginación de estos hombres, convirtiéndose en acto de fe".

La poesía que encontramos en los diálogos y situaciones de **María Antonia** no procede de una influencia de la poesía dramática lorquiana. Hay mucho de la poesía africana oral, anónima: simbiosis del hombre y la naturaleza. Ahí residen la poesía y la sabiduría del **taíta**, que descubriera el poeta Lezama Lima.

María Antonia (historia trágica con cantos y bailes de una negra republicana) de Eugenio Hernández Espinosa, reaparece en su segunda temporada en el teatro Mella del Vedado. El éxito de taquilla ha registrado un record: a las 18 representaciones del mes de octubre de 1967 asistieron más de 20 000 espectadores. Ha sido al mismo tiempo un triunfo artístico y popular.

Hemos presenciado el milagro de ver una alta calidad artística junto a un acercamiento voluntario por parte del autor y los realizadores de la pieza al verdadero gran público.

María Antonia fue un espectáculo realizado conjuntamente por Taller Dramático y el

Conjunto Folklórico Nacional. Hay que pensar que si el director logró una unidad de estilo y de expresión, esto se debió, en gran medida, a la cooperación, al entusiasmo, al amor al teatro que mostraron los actores, bailarines, músicos, utileros, en fin, todo ese enjambre humano que se integró al trabajo con verdadera pasión.

EL PUBLICO A LA SALIDA DEL TEATRO

—Yo lo sabía ese era su destino, morir por tentú

—Una tragedia por excelencia

—... a la verdad que ese hombre en calzoncillos...

—¿Que tú no entendiste? ¿Y cómo entiende la gente?

—En su estructura hay cosas que se le van de las manos al autor

—Eso de la santería es atraso

—María Antonia y La noche de los asesinos,

—Aquí no se complacen beatas, esto es para los revolucionarios

—Antes y después de María Antonia

—A mí me gustó mucho la obra. Por mi barrio hay una **María Antonia**; yo le dije que fuera a ver la obra, para que viera lo que iba a ser su destino, si seguía por ese camino. Y en la semana en que iba a ver la obra le entraron a navajazos.



ROBERTO BLANCO
(director)

Los verdaderos mitos de nuestro pueblo nunca habían aparecido, nunca habían sido tratados artísticamente. No existían obras que en esencia desarrollaran esos mitos. El pueblo había subido a escena, incidentalmente. En la puesta en escena, hay una intención de trascender una imagen de nuestro pueblo que se inclinó un tiempo a lo costumbrista o anecdótico.

Para mí María Antonia narra la muerte de un mito que por primera vez utiliza una serie de formas y expresiones propias de un teatro popular. Nuestro pueblo así lo entiende. María Antonia es un personaje popular, fácilmente reconocible. Hay una originalidad en cuanto a formas estructurales que algún crítico ha señalado como deficiencia, sin querer percatarse de que allí hay una fórmula estructural autóctona, proveniente del experimento con nuestras tradiciones culturales. La cubanía es difícil. Si existen esas formas, por qué no vamos a aceptar que esas formas sean, teatralmente, distintas. Dentro de esas estructuras, María Antonia tiene antecedentes: Fermín Borges y José R. Brene. Sin embargo, Eugenio plantea una realidad que no había entrado a nuestras tablas. Hemos trabajado con un fervor teatral, hemos investigado hasta la saciedad, pero sobre todo hemos experimentado. Por ejemplo, no sé decir hasta qué punto la personalidad de la actriz Hilda Oates varió mi concepto de la puesta en escena. Si discutimos calidad de puesta, obra, público, habría que ir a otros problemas culturales. ¿Dónde están las formas populares del teatro cubano? ¿Dónde está la obra del burgués cubano? Las formas vernáculas han desaparecido. Esa es la importancia fundamental de la obra. Creo que hubiera sido un clásico cubano de haberse escrito en la época de La Rebambaramba de Roldán.

El chuchero hay que destruirlo. El supermacho, la superhembra tienen que destruirse en el pueblo, para trascenderlos en el teatro. Si no son detectados, ahora, si no son mostrados de la manera más descarnada, no podremos librarnos de ellos; y lo que es peor, no dejaremos de ver el arte y la cultura a través de nuestros mejores ojos provincianos.

ROBERTO BLANCO nació en 1937. Ha pertenecido a los mejores grupos de teatro profesionales del país. Ha viajado por África y Europa. Ha dirigido: La hora de estar ciegos de Dora Alonso, La botija y la felicidad de E. Capablanca, Pasado a la criolla y Farsantes de José R. Brene y La Santa de Eduardo Manet. Es director artístico del grupo Taller Dramático.

EUGENIO HERNANDEZ ESPINOSA: EL AUTOR

—¿Cómo te enfrentaste al teatro?
48/CUBA

—Cuando me enfrenté con las representaciones que se hacían en nuestro teatro y estudié su historia me encontré con un gran vacío, con que tenía muy poco que aportarme a mí como escritor, joven, revolucionario y negro.

Siempre se nos había dicho que el teatro bufo era la forma nacional más lograda de nuestro teatro, por su carácter popular y por la utilización de "tipos" nacionales; sin embargo al estudiar nuestra supuesta tradición bufa, comprendí que formalmente no tenía nada que aportarnos y en cuanto al llamado carácter nacional de sus personajes no eran más que estereotipos que correspondían a la mentalidad colonialista, imperante durante el siglo XIX, a la sociedad esclavista donde se habían originado.

Los personajes del negrito lumpen, la mulata coqueta, el gallego bruto, en la mayoría de las obras servían para exponer la mentalidad prejuiciosa de la época. No debemos olvidar que ese teatro bufo tiene muchos puntos de contacto con el teatro de los Minstrels del Sur de los Estados Unidos: los actores pintados de negritos, con sus chistes inspirados en la burla de las maneras, de la forma de hablar de la población negra caricaturizaban nuestra realidad; y en aquellos autores más liberales, cuando más se llegaba a un paternalismo trasnochado. Me di cuenta que a través de este teatro no hallaría nada que ayudara a expresar mi realidad.

¿Por qué razón específicamente?

Porque formalmente no se prestaba para un teatro de gran envergadura. Y en cuanto a la utilización de esos "tipos" explotados por el bufo y después por el vernáculo, resultaban tan falsos que no hubieran funcionado para expresar la realidad actual de Cuba. En cuanto a la tradición de nuestro teatro, que podríamos llamar culta, constaté la carencia de grandes autores durante el siglo XIX y su ineficacia para expresar la problemática nacional, crisis que se extiende hasta la década del 40 en que comienzan a aparecer autores de talento interesados en expresar lo nacional, sin caer en el costumbrismo y deseando hallar una forma contemporánea de nuestro teatro y sin hacer pálidas calcomanías de los modelos europeos como se acostumbraba a hacer en el siglo pasado.

EUGENIO HERNANDEZ ESPINOSA nació en 1938. Fue becario del Seminario de Dramaturgia. Fue responsable del mismo en 1963. Trabajó como asistente de dirección y jefe de escena para el grupo "Guernica" y el Conjunto Dramático Nacional. Es asesor literario de Taller Dramático. Ha escrito: Peripatos, El sacrificio (premio concurso de obras para instructores de arte) Desayuno a las siete en punto y María Antonia, en 1964.

HILDA OATES
(actriz principal)

Empecé en la Escuela Municipal de Arte Dramático. llamada Florencio

de la Colina. Ya como profesional, hice un pequeño papel en "Un tranvía llamado deseo" de Tennessee Williams dirigida por Modesto Centeno; después una de las mujeres de Yarni en Taller Dramático y un papel más importante que los anteriores lo tuve en "El robo del cochino" de Abelardo Estorino, haciendo el papel de Laura.

Por la tragedia que encierra el personaje de María Antonia fue muy difícil para mí enfrentarlo, pero a pesar de ello me sentía identificada con él. Quien me dio la seguridad de todo fue Roberto Blanco. Es un verdadero director de actores. Cada día yo iba encontrando cosas. Pero... me hubiera gustado hacer la Cumachela.

MARTINEZ FURE: ETNOLOGO

Para Rogelio Martínez Furé (asesor etnológico) la importancia de María Antonia reside en que por primera vez se expresa la realidad cubana de influencia santera, los valores de ese mundo, desde adentro, sin pintoresquismos: "Nada es gratuito en la obra, ni en la puesta en escena; todo se fundamenta en tradiciones cubanas. Utilizamos colores en el vestuario, movimientos característicos de las prácticas de santería. Por ejemplo todo el maquillaje, de Julio Díaz, está fundamentado en las pinturas que se utilizan en los ritos de iniciación de nuestra santería y en las que se empleaban el Día de Reyes durante la Colonia". Y es cierto que el empleo de las tradiciones cubanas de procedencia africana, como los cantos y danzas, están muy en función del desarrollo dramático de la obra, porque los cantos y los bailes en el medio de María Antonia son actos supremos de la vida. Es decir María Antonia refleja otro mundo contrapuesto a todos los valores de la clase media cubana, de la pequeña burguesía y de los medio-pelo. Por eso sorprende en muchos casos.

MARIA ELENA MOLINET
(diseñadora de vestuario)

—Atendí a la plasticidad que podría obtener con determinados juegos escénicos. Por ejemplo, en la escena de la manigua donde predomina el color verde, entra el amarillo en poca cantidad. En el mercado he utilizado ocres, terracotas, evitando colores brillantes para que sólo pudiera destacarse María Antonia, con un color brillante. Por otro lado, utilicé nuestra tradición folklórica, de donde surgió una simbología interesantísima. María Antonia que tiene tantos puntos de contacto con la diosa Oshún —cuyo color es el amarillo— fue vestida de ese mismo color. Así ocurrió con Julián que al devenir un shangó —cuyo atributo es el rojo— usa una camisa del mismo color. Sin embargo,

deformamos los trajes puramente míticos. Por ejemplo, los trajes del coro al entrar en el templo del babalao Batabio (y no hay aquí el sentido trágico griego). El traje de María Antonia roto, destrozado simboliza su propio destino. Lo mismo sucede con el traje azul de la madrina que encarna la naturaleza de la diosa Yemayá, reina del mar azul.

Seguía muy de cerca nuestras tradiciones africanas, investigaba el modo de vestir folklórico y popular de los cubanos, pero los cinco o seis años de trabajo cotidiano con el Conjunto Folklórico Nacional, asesorada por R. M. Furé, me ayudaron a realizar este trabajo; y finalmente la identificación cristalizó por el trabajo

de equipo, cerrado, que mantuvimos.

LEO BROUWER
(autor de la música)

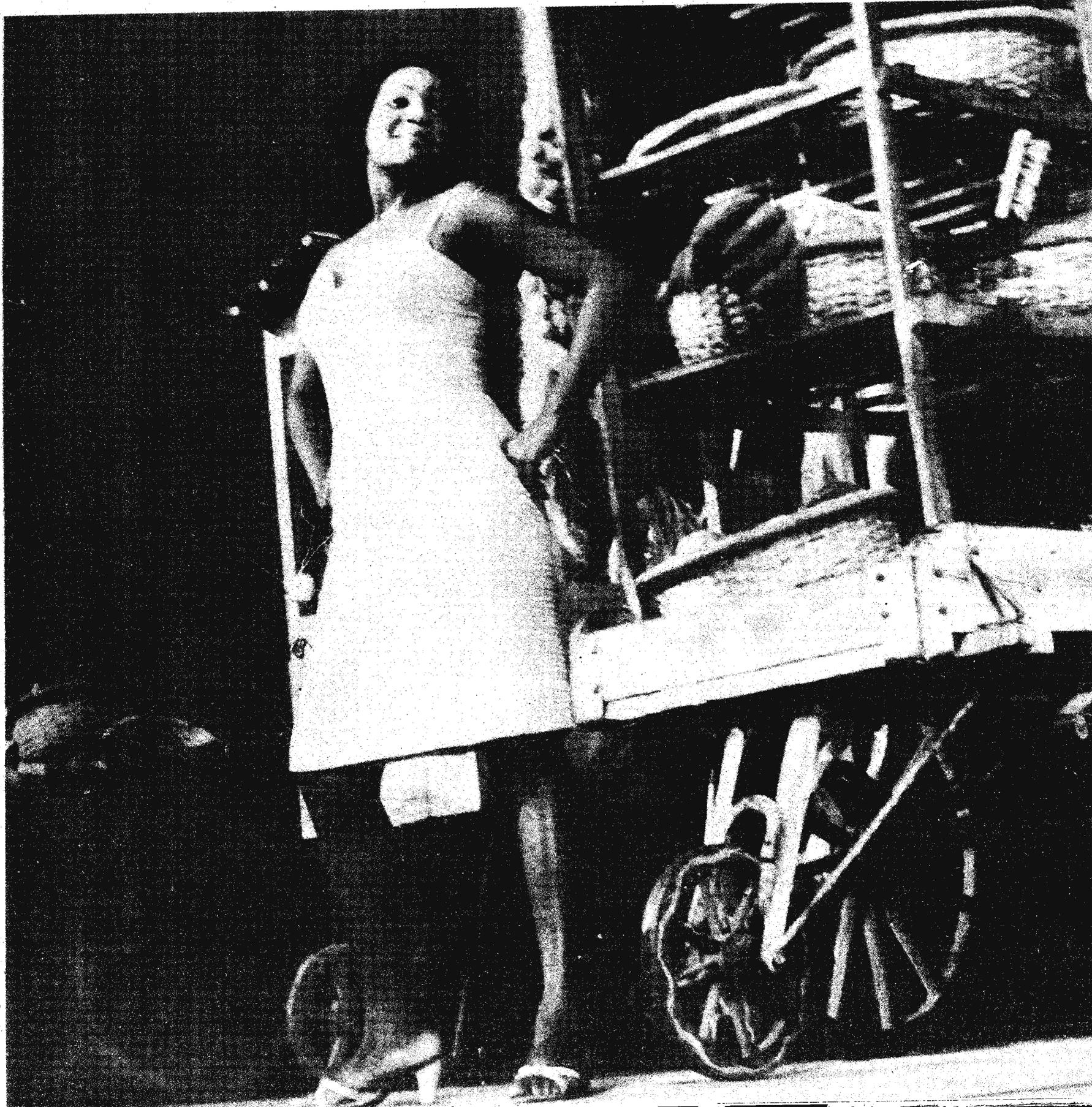
La música de María Antonia fue especialmente escrita para ser ejecutada por músicos populares, para la orquesta del Conjunto Folklórico Nacional. Sin saber que tocaban música aleatoria, resultaron unos virtuosos. Incorporé instrumentos de la música popular cubana, por ejemplo, el bongó.

MANOLO BARREIRO
(escenógrafo)

Dadas las características de la obra, digamos su estructura basada fundamentalmente en escenas, la escenografía debía ser estrictamente funcio-

nal. Había necesidad de crear una máquina escenográfica viva, capaz de enlazar escena con escena, rápidamente, sin lastimar la atención del espectador. Como la obra era cubana, muy cubana, y barroca, quise dar los elementos de esa cubanía barroca sin utilizar lo "tradicional"; casi desechándolo. Esos elementos "cubanos", como tales, resultarían clichés, luego entonces no podían ser reconocidos, incluso por el sentido trágico de la obra. Utilicé en gran medida los principales elementos de la santería cubana, que fue lo que me ayudó a completar la concepción escénica del director Roberto Blanco, y así lograr una unidad de expresión.

● NANCY MOREJON



Durante el período del tráfico negrero y sistema esclavista, el cabildo, organización socio-religiosa, fue la institución representativa del africano en Cuba. Como las cofradías y hermandades que existían en Sevilla, el cabildo tenía, además de su base religiosa, un carácter de sociedad de recreo y ayuda mutua. Los cabildos afrocubanos jugaron un papel importante en las luchas del negro por su emancipación

Cabildos. solo para esclavos

El **Cabildo**, organización socio-religiosa, en la cual se agrupaban los negros pertenecientes a una misma **nación** o **tribu**, fue traído a Cuba, procedente de España, con los primeros esclavos, en los inicios del tráfico negrero. Como las **Cofradías** y **Hermandades** de negros que existían en Sevilla, tenía, además de su base religiosa, la ayuda mutua, y la concesión que los esclavistas hacían a sus sometidos integrantes en determinadas festividades como el 6 de enero "día de los Santos Reyes" para cantar y bailar a la usanza de su **nación**.

Desde la lejana fecha de 1690 (1) en la que don Fernando Ortiz menciona la existencia en La Habana de un cabildo integrado por negros de la **nación arará magino** y hasta el 1878, el cabildo conservó gran parte de sus características originales, que se diluyeron, al transformarse, por disposición gubernamental, en sociedades de socorros mutuos, instrucción y recreo.

Organización

El **Cabildo** estaba presidido por un **rey** (en los congos: **salí**) elegido por votación entre sus miembros, y una **reina**, además de otros funcionarios como **capataces**, **mayordomo**, **mayor de plaza** y **abanderado**, encargado de portar el estandarte de la institución. Muchos estaban regidos por tres **capataces** y tres **matronas** o **madrinas**, elegidos en escala jerárquica (2).

50/CUBA

Membresía

A los negros criollos les estaba prohibido el ingreso en los cabildos de africanos, por la Circular de 16 de julio de 1868, corregida por la del 2 de enero de 1877 que "consideraba inconveniente la admisión de criollos en los cabildos de negros africanos, cuando por el contrario debe propenderse con prudencia y tacto a la completa extinción de los mismos, según vayan desapareciendo los negros naturales de Africa..." (3)

La derogación de tal prohibición fue solicitada en mayo de 1876, por el moreno libre Liborio Molina, primer capataz del **Cabildo Arriero "Nuestra Señora de la Purísima Concepción"**, porque con ello, "... alejarían los criollos descendientes de africanos que por lo general son la mayor parte de esas reuniones clandestinas y que llevan por nombre el de "Ñañigos"..." (4)

Banderas

Cada **Cabildo** tenía su estandarte o bandera. Algunos con la imagen del santo escogido por patrón, otros, combinando los colores preferidos para distinguirse, y los hubo que influenciados por los batallones de pardos y morenos o la Revolución haitiana, llevaron a sus banderas, insignias ajenas a la naturaleza del cabildo. Así sucedió en 1836, en la disputa que sostuvieron en Bayamo, Oriente, los cabildos **Congo** y **Carabalí**. (5)

Organizados bajo la advocación de San Blas y San Benedito, sus banderas ostentaban: la de los **congos**, una corona real, proclamándose adictos a la Reina de España; los **carabalís**, sustituyeron la corona real por un sombrero del modelo usado por los principales

jefes del gobierno haitiano, y se decían partidarios del Capitán General. La bandera fue ocupada por las autoridades que veían en esa disputa algo más que la simple celebración del santo patrón del cabildo.

Funciones

El **Cabildo**, sociedad de asistencia mutua, tenía entre sus funciones el dar sepultura a sus componentes, celebrando el velorio del cadáver a la usanza de su país de origen. En el caso de un **rey** o **capataz**, se le rendían los honores correspondientes a su jerarquía, haciendo guardia junto al féretro, cuatro de sus integrantes portando sables, que se turnaban en el cumplimiento de su deber. En los **cabildos lucumís**, se efectuaba, pasado un término de nueve días, el levantamiento de platos o **ituto** (6); ceremonia que ha llegado hasta nuestros días, practicada por los creyentes de la religión lucumí, santería o **regla de Ocha**.

Fondos

Sus fondos se nutrían de las cuotas de sus asociados, de aportaciones voluntarias, limosnas y legados y estaban bajo la custodia de los **capataces**, depositados en una caja de tres cerraduras, de las cuales cada uno de ellos poseía una llave. (7)

Propiedades

Muchos cabildos radicaban en casas propias, adquiridas, unas por herencia y otras con sus fondos. Conocidas fueron hasta los primeros años de la República, las de los **Arará**, situada en Compostela número 171, llamada "solar de los Arará", **Apapá**, en la calle de Bernaza, **Mandingas**, en la calle de Habana esquina a la de Merced,

Congos Reales, en Florida número 46 y otros (8). Célebre fue el pleito entre los **Carabalís Isuama**, fundadores en 1793 del **Cabildo Carabalí de Oro**, **Isuama Isieque de la Pura y Limpia Concepción**, **Nuestra Señora del Rosario**, **San Benedito** y **San Cristóbal**, cuya reina usaba una corona de oro y el **Cabildo Carabalí Isuama Abaya Ocuite Nuestra Señora de Regla**, por la posesión de la casa Monserrate número 57 en la ciudad de La Habana, propiedad de los **Isuama Isieques**. (9)

Santo Patrón

Los **arárá** tenían como santo patrón de sus cabildos, preferentemente al Espíritu Santo, los **congos**, al Santo Rey Melchor, los **carabalís**, a San Cristóbal y la Santísima Trinidad, los **lucumís**, Santa Bárbara, los **mandingas**, **Nuestra Señora de Regla** y la Purísima Concepción. Existían otros bajo la advocación de **Nuestra Señora de las Mercedes**, **San Pedro Nolasco**, **San Juan de Dios**, **San Cayetano** y **Santo Domingo de Guzmán**.

Localización

Los cabildos estaban situados en la ciudad de La Habana, principalmente en los barrios de Peñalver y Pueblo Nuevo, atendiendo a las quejas de los vecinos "por el ruido que forman los días de cabildo" (11). Estas zonas estaban habitadas casi totalmente por negros, donde el prejuicio racial, imperante en la colonia, daba poco valor a las propiedades, precisamente por la pigmentación de sus vecinos. Tal hecho se hizo notar en la valoración de una casa situada en el barrio de Guadalupe, extramuros, pregonada en \$2 737. 4rs. el 28 de agosto de 1828, postura que difícilmente fue lograda "por la situación local de dicha casa en un vecindario que

es la mayor parte de gente de color". (12)

Desfiles

Con gran regocijo celebraban los cabildos el tradicional "día de Reyes", el 6 de enero de cada año, principalmente en La Habana, con los pintorescos y ruidosos desfiles que cesaron por disposición de las autoridades, el 6 de enero de 1884. En ese día se permitía que los **morenos de nación**, recorrieran las calles, cantando y bailando al estilo de su tierra. Los negros criollos, no podían participar de esta diversión concedida a los africanos e igualmente estaba "prohibido todo traje o signo de ñáñigo, toda vez que esta agrupación no está consentida por la autoridad..." (13)

Inquietudes

No siempre fue el cabildo institución para tocar, cantar y bailar. Así se evidenció en la conspiración del negro libre José Antonio Aponte, en 1812. En la sublevación de los **lucumis** en La Habana, en 1835, con la participación del **cabildo lucumí Eyo** (14) y en 1843 llamó poderosamente la atención de las autoridades del Departamento Oriental, la reunión en cabildo de 1 000 a 1 200 negros, congregados en el camino del Caney, que eligieron como **rey** a Miguel Linares, negro procesado en 1823, por intentar proclamar la independencia y la libertad de los suyos. (15)

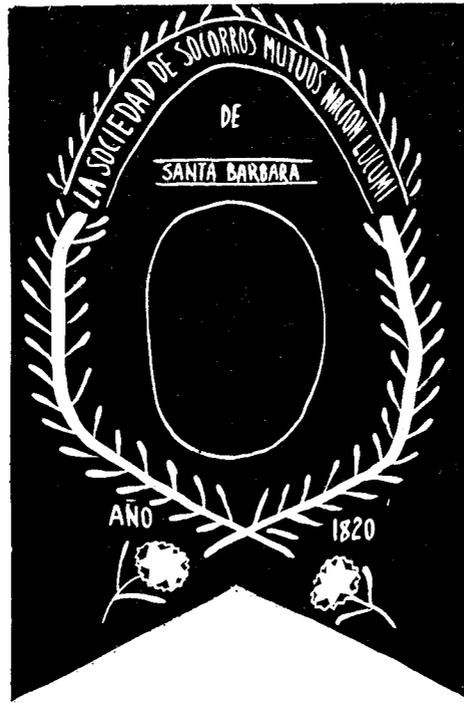
Influencia del Cabildo

El esclavista al crear el **cabildo**, al permitir la agrupación tribal del africano, para su mejor dominio, no previó la influencia que tal organismo habría de ejercer sobre aquella sociedad en la cual a medida que el siervo iba incorporando a su patrón de vida normas impuestas por la clase dirigente, ésta a su vez incorporaba a su propio medio, palabras, costumbres, y hasta elementos religiosos de la clase sometida, que como en los casos de los **carabalís**, **congós** y **lucumis**, aún mantienen su vigencia en una gran parte de la población cubana.

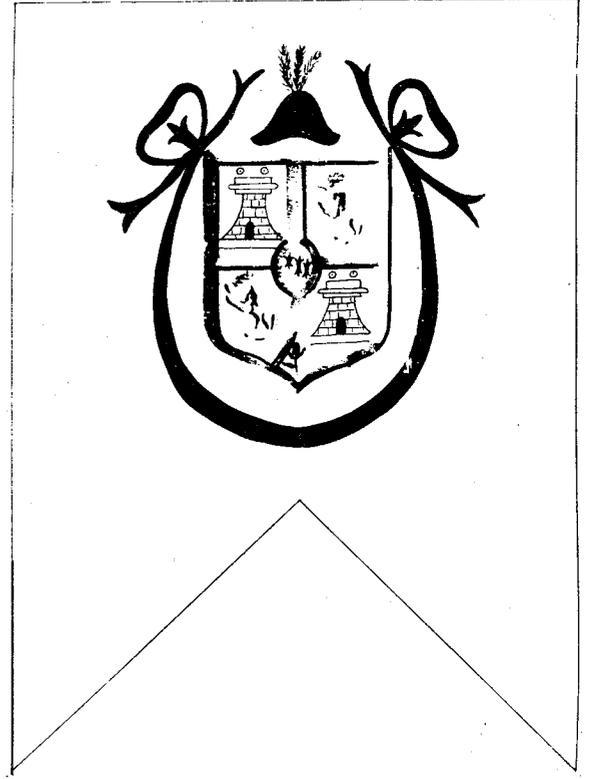
Declinación

Durante el período del tráfico negrero y mantenimiento del sistema esclavista, el **cabildo** fue la institución representativa del africano en Cuba. Su declinación se inició con la prohibición de la Trata y el cese total de la esclavitud en 1886, al vencimiento del Patronato. Desaparecida la esclavitud, debían desaparecer también las instituciones que recordaban al negro su anterior y servil condición. Ya en abril 4 de 1884, el Gobierno Civil había prohibido la constitución de nuevos cabildos. El cabildo tocaba a su fin.

Era propósito del gobierno colonial "borrar en los negros el recuerdo de la patria africana para



Estandarte de la sociedad lucumí Santa Bárbara fundada en 1820.



Bandera ocupada en Bayamo, Oriente, en 1836, enarbolada por un cabildo.

que miren como propia la Patria Española..." y "...con el transcurso del tiempo los cabildos de nación se conviertan en sociedades de gente de color, es decir morenos y pardos, y acaso algún día en sociedades de españoles sin distinción de razas..." (16)

Transformación

Al finalizar el status colonial de la Isla, eran muy pocos los cabildos integrados por **negros de nación**; los más habían desaparecido absorbidos por las sociedades de instrucción, recreo y socorros mutuos. Su conversión fue considerada por el gobierno colonial como "un adelanto beneficioso a los individuos que lo forman y a la sociedad en medio de la cual se establece..." (17)

● PEDRO DESCHAMPS
CHAPEAUX

Fuentes

CABILDOS

- (1) Los Cabildos Afrocubanos. F. Ortiz
- (2) F. Ortiz. Ob. cit.
- (3) Leg. 58 No. 6105. Consejo de Admón. Arch. Nal.
- (4) Leg. 58 No. 6105. Consejo de Admon. Arch. Nal.
- (5) Leg. 18 No. 1. Com. Militar. Arch. Nal.
- (6) Leg. 11 No. 1. Com. Mil. Arch. Nal.
- (7) Leg. 455 No. 6473. Escr. Varios. Arch. Nal.
- (8) F. Ortiz. Ob. cit.
- (9) La Discusión. Habana. Agosto 13-1903.
- (10) Leg. 1677. Gob. Sup. Civil. Arch. Nal.
- (11) Leg. 1677. Gob. Sup. Civil. Arch. Nal.
- (12) Leg. 451 No. 6409. Escr. Varios. Arch. Nal.
- (13) Decreto del Gob. Civil. Enero 2-1879.
- (14) Leg. 11 No. 1 Com. Mil. Arch. Nal.
- (15) Leg. 367 No. 13877. Gob. Sup. Arch. Nal.
- (16) Leg. 58 No. 6105. Cons. Admón. Arch. Nal.
- (17) Leg. 100 No. 4718. Gob. Gral. Arch. Nal.

CABILDOS Y "NACIONES"

CARABALIS

Abalo, Acocúa, Agro, Apapá, Bibí, Bogre, Bricamo, Ecnaso, Elugo, Ibi, Ibo, Induri, Isicuató, Isieque, Isuama, Isuama Apapá, Isuama Bogre, Isuama Bogre Abate Singlaba, Isuama Aballa Ocuíte, Isuama Ibi, Isuama Isieque, Isueche, Isuama Oquella, Isuama Osulerisna (?), Isuama Umofina (?), Oquella, Orato (?), Orú, Ososo, Ososo Omuna, Ugri, Uniginí.

CONGOS

Buisa Bungana, Bungana, Cabo Verde, Loango, Olacamba, Mambona, Mallaca, Masinga, Mobamqué, Mombamba, Mondongo, Moteque, Mumbala, Mucamba, Murumbamba, Musulongo, Musoro, Musomba, Musundi, Nisanga, Real, Yangunga.

ARARA

Abopá, Cuatro Ojos, Cuévano, Dajome, Magino, Sabaluno.

MANDINGAS

Lumba Alogasapí, Sereré, Soso.

GANGA

Arriero, Bay, Longobá, Maní, Quirí, Quisí.

LUCUMI

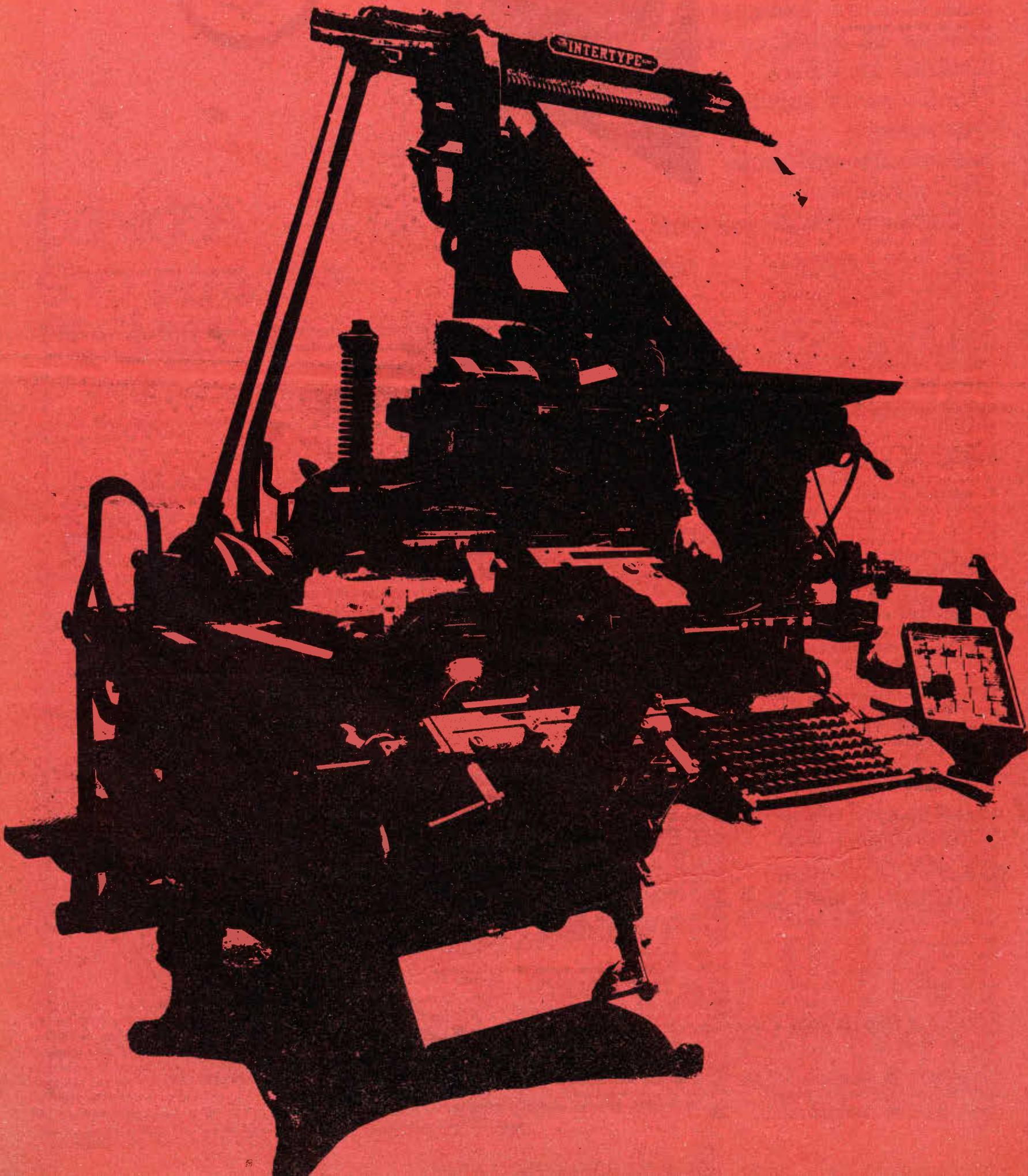
Ayones, Bragurá, Epons, Eyó, Iyesá Moddu, Yanés. Nación Curazao, Nación, Maconga, Nación Camarones.

MINAS

Ashanti, Fanti, Guagui, Musona, Popó Costa de Oro.

YOLOFE

UNMEAG 67



Manuel Díaz Martínez en poesía, José Manuel Garófalo y Luis Agüero en cuento, René Ariza en teatro y José Lorenzo Fuentes en novela, fueron los ganadores en el Tercer Concurso Nacional de Literatura que celebra anualmente la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. Los premios de biografía y ensayo fueron declarados desiertos.

Esta vez el número de obras presentadas fue mayor que los dos años anteriores, haciendo un total de 121 libros concursantes, distribuidos de la siguiente forma: 40 en poesía, 17 en novela, 27 en cuento, 24 en teatro, 3 en biografía y 10 en ensayo.

Los jurados extranjeros que compusieron el jurado fueron Gabriel Celaya y José Antonio Valente (poesía) Alfonso Sastre (teatro) y José Manuel Caballero Bonald (novela) de España, Laszlo Andras (teatro) de Hungría, Enrique Lihn (poesía) de Chile, Darie Novaceanu (novela) de Rumania, Federico Alvarez (novela) de México, Mario Benedetti (cuento) de Uruguay, y Edelberto Torres (ensayo) de Nicaragua.

Además, de Cuba participaron Nicolás Guillén y Eliseo Diego en poesía, Mario Parajón, Abelardo Estorino y Roberto Blanco en teatro, José Lezama Lima y Samuel Feijóo en novela, Virgilio Piñera, Gustavo Eguren y Félix Pita Rodríguez en cuento, José Manuel Moreno Friginals, Salvador Bueno y Yolanda Aguirre en ensayo, y Enrique de la Osa, José Antonio Portuondo, Raúl Aparicio, Federico de Córdova y Mariano Rodríguez Solveira en biografía.

El día 21 de diciembre, en el local de la UNEAC, se dieron a conocer los fallos de los jurados de cada género.

Premio de Poesía: Vivir es eso, de Manuel Díaz Martínez.

Menciones: Como una piedra que rueda, de Pedro Pérez Sarduy, El heredero, de Rafael Hernández, Juego de damas, de Belkis Cuza Malé, Poesía inmediata, de Roberto Branly.

Premio de Cuento (compartido) Se dice fácil, de José Miguel Garófalo, La pacífica gente de aquí abajo, de Luis Agüero.

Menciones: El día de la gran mentira, de David Buzzi, Tareas de salvamento, de José Lorenzo Fuentes, Hasta la vista, Quique, de Rafael Varela.

Premio de Biografía: desierto.

Premio de Ensayo: desierto.

Premio de Novela: Viento de enero, de José Lorenzo Fuentes.

Menciones: Treinta minutos, de David Buzzi, Plano inclinado, de Noel Navarro, La otra vida, de Carlos Casasayas.

Premio de Teatro: La vuelta a la manzana, de René Ariza.

Menciones: El corsario y la abadesa, de José R. Brene.



SE DICE FACIL

Por JOSE MIGUEL GAROFALO

GAROFALO, José Miguel, 31 años, que compartió con Luis Agüero el primer premio UNEAC de cuentos no se propone "ser o no ser un escritor revolucionario", simplemente lo es, "no podría escribir de otra manera".

En el 56 estaba matriculado en Arquitectura pero cerraron la Universidad. Participó en las luchas estudiantiles. En el 60 es un responsable de la Administración Municipal de Marianao y dos años después, hasta fines de 1964, dirige el Consejo Provincial de Cultura. Colabora después en Prensa Latina y Verde Olivo. Lee furiosamente, quemando etapas: literatura latinoamericana: descubrimiento de Rulfo, Vargas Llosa, Cortázar, Carlos Fuentes, "sobre todo Fuentes" y la cuentística norteamericana. Fanático de Hemingway, es sacudido por Babel: "Caballería Roja" le ayuda a "limpiar mi forma de expresarme, a ser directo sin sacrificar la belleza, sin dejar de ir en profundidad".

Fue al Concurso UNEAC buscando saber "si servía o no para esto (su lema de concurso fue "permiso para incorporarme") si debía hacer literatura u otra cosa." En tal sentido, el premio "no es un punto de llegada, es un punto de partida: no creo estar formado ni mucho menos."

"Se dice fácil", el cuento que publicamos en este número, es el primero del libro premiado —a su vez el primer libro que escribe— y le da título a toda la obra.

Una obra que no es que la niegue pero hoy está más definido aún por lo que hace un Rosi o un Pineda Barnet en cine, un Truman Capote en literatura: una forma de testimonio, de documento vivo (elementos que no faltan en el libro premiado). Su preocupación: mostrar al hombre, en relación con los demás y consigo mismo, "reflejar con sinceridad mi tiempo y mis contemporáneos, sus ansias, sus angustias, sus sueños".

Trabaja en radio "Cordón de La Habana", se casa dentro de tres meses, cursa la Escuela de Letras y CUBA lo tendrá entre sus colaboradores desde los próximos números.

...este año no paso la Nochebuena! ... y yo repítelo que repítelo y ni caso me hacen. "Son chocherías del viejo ... el viejo que sabe" ¡Cómo si no lo supiera! Cómo si esta calor de afuera y esta frialdad en la huesamenta no me lo dijeran... No llego, no llego. ¡Y no me lo creen! Faltan dos meses con su pico. Este año no paso la Nochebuena. Me voy a morir... morirme. Con la pelona no hay aguántate un poquito que valga. Ya lo dice el dicho, "nacer es una casualidad y morir es una necesidad" ... Morirse uno, morir. Lástima, lástima ¡Porque para ochenta con un par de meses más y llegaba. Ochenta eneros... buenol, ¡pa la cuenta de la vieja ... pero, no digo yo, porque pa que un negro se ponga pasiblanco, ¡y yo, juuup!, que rato que hace. Y ya ochenta años son un burujón de años. Hay que haberlos vividos!... Y con todo soy tan mal agradecido que todavía me quejo, negro pidigüeno... un caballo que es un caballo dura

veinte años a to tirar! Y un perro quince. Y una mosca, una mosca nace y se muere en un día y gracias... y yo todavía me quejo, tchl! ¡Ochenta años! Pásate por entre guerras, hambres, ciclones, tragedias de hombres, 33, calamidad. Cría un familión. ¡Ochenta años! Se dice fácil... pero, ¡hay que haberlos vivido! Tener duro el carapacho... ¡Y es vérdal, porque poquito a poco, ¿quién queda? Hasta Peña, que decía, "que si competencia, que si él era duro de pelar, que si lo iban a tener que sacar al sol de viejito..." ¡Y qué...! No pasó la Nochebuena pasada. Ahora me toca a mí. Se la gané a él la competencia, pero con la pelona no hay jueguito de competencia, no hay culipandeo que valga... Son ochenta... Morirse, morirme... ¿Y si volviera a empezar la cosa? ¿Y si sale verdá lo de principiar otra vez, lo de juntarse todo el mundo? ¿Encontrame con toda la gente porallarriba...? Angel Vega y José María deben andar despartado. Porque, si se amarraron a machete por la Peluza, allá seguirán en el mismo julepe en cuanto la Peluza se les apareció. Con tanta mujer suelta, carajol! Y la Peluza no valía un güirito de sangre de ninguno de los dos. Porque valían cien veces más que ella... ¡la Peluza! Y como se daba brete luego porque dos hombres se habían matado por ella... bueno, ¿y a Boliche? ¿De qué lo habrán puesto? Porque allarriba no han de aver caminos. Ha de ser como un placer limpio... además, los caballos no han de ir pal el mismo lugar que los cristiano. Así que... bueno, únicamente, que si jala él mismo la volanta? Da igual, no hay caminos. Y seguro que no habrá a lo mejor ni que caminar. Porque ha de ser como estar suelto dentro de un globo de aire... Con gusto creería todas esas porquerías si me aclararan como lo van a poder juntar a todos. No hay lugar tan grande para que quepan todos. Son mucha gente muerta: los viejo, las mujere, los niño... ¿y los niños? ¿Cómo los reviven a los niño, iguales o terminados de crecer... Toda la familia del taita Julián. Un racimo con más de cincuenta negro, y eso sin contar con los abuelo y bisabuelo y los tatara-buelo que se quedaron del lado de allá de la mar grande cuando al taita Julián lo trajeron en el barco. Y los que se murieron y que los echaron a la mar... esos tienen su derecho también, ¿no? Y todos los demás negro y los indio y los blanco y los español... los español también! Y entre ellos, el gaito que le arranqué la cabeza. ¿Lo revivirán con cabeza y todo? Para ese día que me lo, pongan lejos, porque todavía me recuerdo como si fuera ahora, que se quedó plantado en el suelo como si lo hubiera agarrado un trueno. Cuando me vió llegar con el machete, parecía como si quisiera mirar de un solo viaje todo lo que se le iba a quedar sin mirar, y ni atinó a levantar el fusil. Si lo reviven lo conozco entre mil más por losojos. Era tan pichón como yo. Me parece

que ni el bigote le salía derecho de tan muchachón. Más nunca, más nunca me lo olvidé. Porque luego la guerra siguió andando, pero como era mi primer combate no me olvidé más. Al principio era una jodienda porque hasta soñaba con el gaito y todo. Si él hubiera sabido que yo tenía más miedo que él mismo me tira un mosquetazo. Porque cuando dijeron "¡a la carga el machete!", y yo miré delante la pila de espáñole metiendo bulla con los máuseres me dieron ganas de quedarme plantado, de hacerme el disimulao aver si me quedaba resagado, y cuando viniera a ver había pasado lo peor. Pero me apretujé el remolino de caballos y me fui palante. Si los juntan a todos, seguro segurito que se quiere buscar el desquite allarriba... Bueno, gracia, que es blanco. Seguro que los negro y los blanco van separado. Porque los blanco pa que puñeta quieren negros alrededor, si dicen que no hay que trabajar y que lo que uno quiera namás que tiene que estirar la mano... Si por algo me alegrara, sería por ver a la Tomasa otra vez. ¡Pero no así! Así ni me conoce mi negra. Qué me vea como cuando nos arrejuntamos. Con una energía, carajol, qué paría un ladrillo de un puñetazo! Así no, con la friolera en los huesos y to los pellejos flojos. Cómo era yo. Así sí. Como era ella cuando me la llevé aquella noche palva: raentierra de mi compadre Evaristo. ¡Qué negra carajo, qué negra! No había bamba más chula ni más caliente, ni corazón más grande... ni cabeza con más genio tampoco! Si le contaron que me eché otra mujer me zumba el cuero en cuanto me agarre. Es capaz de echarme agua caliente en las berijas, porque bien que me lo dejó prometido, que me salía... Bueno, no debe haberse enterado porque me hubiera salido ya, me hubiera jalado las patas de noche. ¡Qué negra carajol! "Te consigues tu busca pa bajar la calentura, pero mujer con casa puesta no porque te salgo. Madrastra pa los muchachos no, porque te salgo". Verdá que merecía la pena que pudiera haber todo el mundo junto con tal de encontrarme a la Tomasa. Pero no así. Así que ni me vea... además, ni me conoce. "Echate pallá viejo cochino, viejo cañengo". Yo, Felipe Encarnación Herrera, reconocido y mentado en todo el vecindario. Que agarraba los cueros y había que quitarse el sombrero, porque con el sol ya afuera y yo seguía suenaquetesuenal! Yo... "Viejo jorobao, viejo cochino". Mejor que ni me la encuentre así... Tchl! cuento, cuento de engaña bobo. Ni como cuento me entretiene... Si hubiera algo hubiera salido el día que mi vieja llamó y llamó. Si hubiera algo, aquel día la gritería lo hubiera despertado aunque durmiera en el fondo de una cueva. Y no apareció naide, naide... Y eso que la vieja no estaba de acuerdo con el viejo, pero era mujer de verdá, de cariño hondo. Ella quería ir para el Puesto a presentarnos pero el viejo no. A lo mejor ni se muere él, ni se muere casi toda

la cría. Porque por lo menos en el pueblo había aunque sea vianda, pero en el monte raíces de palo y gracia. Entonces cuando lo agarró la viruela tuvieron que dejarlo en unas yaguas. Porque si hubiéramos estado Andrés y yo, pero como nos mandó por delante, "ajúntense, ajúntense primero con los insurreltos, luego nos vienen a alcanzar con comida". Cuando viramos por el rasiro, nipaqueme acuerdo. La vieja había virado con uno solo de los hermanitos, porque las viruelas y el hambre se quedaron con to los demás en el monte. Jacintico se murió de pasmo porque salió al sereno después de comerse un boniato sancochado. Al viejo todos los días le daban vueltas para ver si tenía mejoría o se había muerto. Y luego el día que lo encontraron medio tieso, abrieron un hoyo junto a una cerca de piedras y lo echaron sin caja ni nada, y lo taparon con seborucos para que lasauras no escarbaran. Si aquel día hay algo porallarriba, ese día se hubiera presentado, porque la gritería tenía que llegarle y los suplicatorio. ¡No hay na, qué carajol! De ese día que me enteré pacá, ya yo sabía que había que fajarse solo. Que como hubiera sido para el caso me daba igual. Estábamos aquí y había que arreglárselas cada uno por su lado. Cada uno para cada uno y ojo por ojo y diente por diente. ¡Y vengan negra santa y ron de caña y cuero de tambor, y cuero de tambor y ron de caña y negra santa! ¡Qué son los gallegos! ¡Parriba de los gallegos! ¡Veinte años! Con veinte años había que aguantarme el puño y la mecha encaramado con una negral! ¡Había que pedirme perdón! Ya luego, es distinto... Pero, con veinte años al negro Felipe había que respetarlo. ¡Si señor! Le perdí el miedo al miedo. ¡Si señor! el mismo Felipito... que lo había criado la mimita metido debajo del batilongo porque nació sietemesinos... ¡Sietemesinos...! No, y muerto de miedo también. Con tanto cuenterío en el barracón losojos se me querían salir cuando decían que allá muy lejos, después de la mar grande donde se habían quedado losabuelos, los brujos hacían un brebaje que el que lo tomaba podía montar en una escoba y dar vueltas por el cielo y hablar con los muertos. Y me decían miedo-so porque no me atrevía de noche a pasar por el camino del chivo. Y fue que de tanta contadera me entró la idea que si pasaba de noche por el camino del chivo se me aparecía el espíritu de Ramón gangá, que decían que se había ahorcado junto con Emilita la cocinera perdida amiga de mi vieja en el ingenio. Y decían también que había sido por culpa del bocabajo último a Ramón gangá y la persecución. Y porque mejor que huir hicieron un parto para morirse juntos, y que así Rodríguez, el curro mayoral no pudiera separarlos a ellos. Y como se me quedó grabado en la memoria aquella historia, me entró la idea que en el camino del chivo se me aparecían, guindados de la mata de guásima. Y ya, hasta de

día me entraban temores de cruzar por allí! Yo, que sin saber el cuento, cuando me agarraba la noche tenía que andar chiflando bien alto, chifla que te chifla para darme coraje y sentir compañía. Y que cuando me faltaba ya poco para el barracón, me mandaba a correr como si tuviera unavelapegáenelculo. Y todo por culpa del cuenterío de los aparecidos, "qué si en el camino del chivo se veían luces de noche, qué si los ahorcados se reían qué no, que era llanto..." Miedo, miedo. Luego le perdí el miedo hastamiestampa, y mi hermano Andrés me decía que era más de la cuenta, que yo era más arriscao de la cuenta. ¡Pero quién tenía miedo con Maceo! La tropa de Maceo no tenía miedo, porque porque para arriscao el General. Y cómo yo iba a tener miedo si me había juntado con su tropa que traía de vueltarriba. Con aquellosombre no había titubeo, y menos con el General Antonio al frente. Por gusto no fue que los Americanos lo mandaron a matar. Porque a Maceo lo mandaron a matar los Americanos. Porque sino había que discutir con él muchas cosas, y explicarle muchas cosas, y no se le podía andar dando vueltas y jugándole sucio, y lo mejor era que no hubiera que discutir con él porque estuviera muerto. Desde ese otro día me acabé de volver descreído de todo. Porque con Maceo muerto no quedaba a los pobres y negro de contra na, na! ¡No quedaba na! Ese día se me secó la poca de fe que me quedaba como se seca una palma que la parte un rayo. Yo lo dije entonces, "ahora si que no hay que esperar na de na..." Tchl... uno no cría experiencia de bobo. ¡Y yo voy para ochenta! ¡Qué me lo pregunten a mí si 80 años son muchos años! ¡Jump! Se dice fácil... pero, ¡hay que haberlos vivido! Se le va gastando a uno el carapacho entre ramalazo va y ramalazo viene, no digo yo... no en balde me voy sintiendo ya la frialdá. La misma que le cogió todo el cuerpo a mi viejo en el monte, a la Tomasa... a tos a tos! Porque los más jóvenes no saben. Ellos dicen, "cómo dura el viejo, la gente de antes si que dura". Y lo que no saben es que uno ya ha enterrado media humanidad por detrás. Yo lo sé, porque cuando me pongo recuerda que te recuerda me cae tristeza porque no hago más que mentar difuntos... porque ahí está el mismo Peña. Peña que era Peña, con todo y lo de la jarana de la competencia, le llegó la pelona con el aviso y se puso más frío que una laja de piedra en la madrugada... por eso sin ser doctor yo sé que se me está yendo la vida, que nada más me va quedando una poquita cada vez más poquita... Cuando el frío de la huesamenta siga caminando y sea más fuerte que la calentura de la sangre entonces el frío me llegará a todo el cuerpo y hasta la punta de la última pasa de la cabeza. Yo lo sé, yo lo sé... son ochenta, ochenta eneros! Me voy a morir... morirme! Este año no paso la Nochebuena...!

EL HOMBRE QUE RIE

Por MANUEL DIAZ MARTINEZ

MANUEL DIAZ MARTINEZ nació en Santa Clara, en 1936. Desde muy joven comenzó a hacer periodismo. Publicó cuentos en revistas literarias y a menudo hace crítica de libros. Pero su verdadera labor, según él mismo afirma, es la poesía. Al principio de la Revolución obtuvo una beca en el Instituto de Estudios Hispánicos de la Sorbona. Viajó por España, Italia, Inglaterra, Holanda, Bélgica, Checoslovaquia, Hungría, Yugoslavia, Rumanía y Bulgaria, donde fue consejero cultural de Cuba.

En dos ocasiones su obra obtuvo mención en el concurso Casa de las Américas. Sus poemas han sido traducidos al francés, inglés, italiano, ruso y búlgaro. El libro *Vivir es eso*, ganador del premio de poesía convocado por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, es el libro *Palabra Abierta* que fuera mencionado en el Concurso de la Casa de las Américas, con treinta poemas más.

Si alguien le pregunta a Díaz Martínez qué significa para él hacer poesía, responde:

—Para mí escribir significa existir. La poesía, que es función y voluntad de vida, llena de sentido la existencia del hombre. Para mí, además, es un acto de supervivencia.

—¿Siente que ha logrado lo que se propuso al comenzar a escribir este libro?

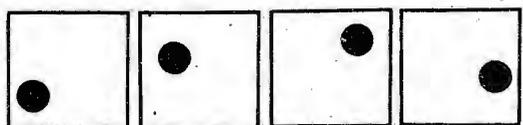
—No me propuse nada, en realidad, jamás comencé a escribirlo. Un día me di cuenta de que tenía una buena cantidad de poemas que podían constituir un libro. Yo fui el primer sorprendido con el resultado de esa operación de suma.

reymena



El hombre que ríe rodeado de alemanas en un bar del Wenceslao vivió parte de la guerra en un sótano con ratas oyendo nombres de presos fusilados —los nombres sonaban de noche en las bocinas, ladridos —dice— con acento berlinés— y tres años se alió precariamente con el mundo desde su barraca en Buchenwald

Vio entrar a su hijo al crematorio; más tarde comprobó que su mujer también había entrado. En tiempos de posguerra sintió morir a seis mineros en un bárbaro derrumbe. Asegura que un paso de danza quedó trunco en su cabeza. Esto es lo que llamo un hombre con ganas de reír, y qué alemanas preciosas, gozando ante sus tumbas, espumosas, metidas en la cama sin esfuerzo por este hombre con buen hígado para la cerveza. Creo en lo que cuenta y en su risa: el cadáver del horror ha sido muy bien asimilado.

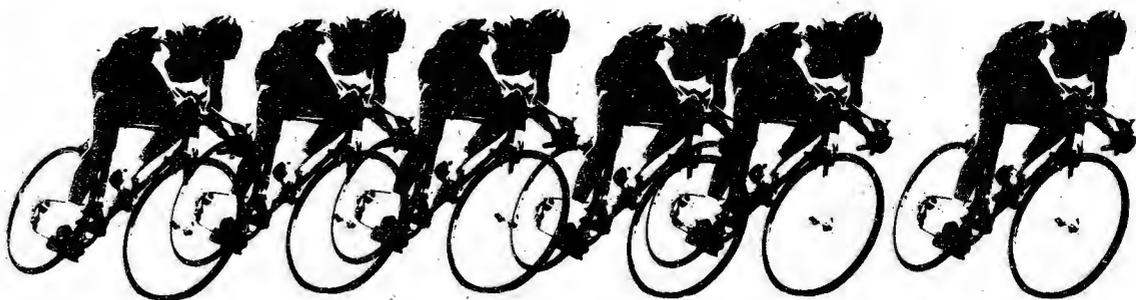


deportes

A PEDAL:

2400 KILOMETROS

Cuando en 1964 se realizó la primera edición de la Vuelta Ciclista a Cuba, los entusiastas de este deporte vieron realizarse un viejo sueño. Los temores de que la prueba podría resultar demasiado dura para nuestros aún inexpertos pedalistas se volvieron lágrimas y sonrisas cuando 69 de los 72 ruteros que arrancaron aquella mañana de



febrero en Santiago de Cuba cruzaban dieciséis días después la meta en el Paseo del Prado.

La popularidad que alcanzó el matancero Sergio "Pipián" Martínez a través de su recorrido triunfal por la I Vuelta a Cuba, mostró que el ciclismo prendía rápidamente. Las subsiguientes presentaciones del evento arrojaron victorias para Rodolfo Noriega, en 1965, y otra vez "Pipián", en 1966. Ya el pueblo conocía a sus atletas del pedal y comenzaba a identificarse con las técnicas y formas de puntear en este deporte.

El año pasado, la IV Vuelta tuvo una nueva tónica, al competir por primera vez ciclistas extranjeros. Polonia y México trajeron equipos completos, mientras dos ruteros ecuatorianos corrían en representación de su país.

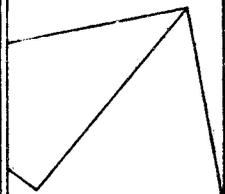
Polonia se impuso en lo colectivo, y en lo individual ganó su representante Kawalski. Este año, la V Vuelta tendrá un más amplio carácter internacional, así como un más largo recorrido, al adicionársele una etapa más, para un total de 15, entre las que se repartirán 2400 kilómetros.

Para los países europeos, nuestra Vuelta representa una magnífica oportunidad de competir en una fecha del año en que sus heladas carreteras no permiten la celebración de eventos de ruta.

Rápidamente ha crecido la Vuelta a Cuba. La Vuelta a México, por ejemplo, tardó ocho años en contar con participación internacional. La nuestra pronto "habló" varios idiomas. Necesitó intérpretes al cumplir cuatro años.

● BOBBY SALAMANCA
CUBA/55

sobre
abierto



El autor del artículo "Un Movimiento Documental sin Pasado" que aparece en la página 60 de esta edición es Enrique Pineda Barnet. Salvamos la omisión.

Las 106 páginas de su revista se hicieron pocas para poder reflejar la rica personalidad del Che Guevara, y, sin embargo, en un notable esfuerzo, pudieron producir en un tiempo muy limitado una revista que conservaremos como documento histórico.

Pedro Angel Augier
H No. 155, Apto. 7
La Habana, Cuba

Durante los últimos meses he estado conservando recortes de nuestra prensa sobre Cuba para enviárselos como curiosidad, y así lo he hecho. Ustedes publicaron mi dirección en enero de 1967 y en respuesta he recibido una gran cantidad de cartas de amigos cubanos, por ello quisiera agradecerles su gentileza.

Espero que la amistad entre Cuba y la República Democrática Alemana sea cada vez más profunda y estrecha.

Lothiav Keil
Magdeburg-Stadtfeld
Marienborner
Str. 4
República Democrática Alemana

****Gracias por el envío.**

Quisiera que ustedes hicieran llegar a la Srta. Mercy Li de la Academia de Ciencias la carta que les adjunto.

La compañera Li fue entrevistada en la sección "La Niña Constante" que a tantos cubanos nos complace. Felicitamos a los

compañeros que colaboran en ese colectivo por la forma tan amena y directa con que ofrecen todas las noticias y reportajes.

Orlando Adán Pérez
Plan Especial Siboney
Marchena No. 3
Camagüey, Cuba

****Su carta a la compañera Li ha sido enviada ya.**

Les estoy muy agradecido a ustedes y a los compañeros que me contestaron, después que la revista CUBA publicó mi dirección.

Hasta ahora han llegado a París más de cincuenta cartas y, aunque personalmente no pueda contestarlas todas, una parte las he pasado a amigos franceses que con gusto las responderán.

Alain Vignes
5 Rue de Vovillé
París XV
Francia

Les envío la dirección de un joven noruego que tiene interés en cartearse con jóvenes cubanos:

Tore-Jarl Jonsberg
Ivar Wellesvei 10b
Oslo 6, Noruega.

Estamos seguros que el amigo noruego encontrará algún compañero que desee escribirle.

Cayetano Deano
Dpto. de Solidaridad y Divulgación
Instituto de Amistad con los Pueblos
Cuba

Soy un joven de 24 años y he estudiado durante cinco años danza teatral. Ahora trabajo como bailarín en el teatro. Estoy muy interesado en el arte y los deportes. Me gustaría mucho poder establecer correspondencia con jóvenes cubanos que me puedan informar sobre estas actividades en su país.

Norbert Goldmann
65 Gera
Buhnen der Stadt
República Democrática Alemana

René Hernández
(intercambio filatélico)
Prado No. 109
Cruces, Las Villas
Cuba

UNA MUERTE NUESTRA

La muerte del Che me afectó muchísimo. La noticia vino cayendo poco a poco durante semanas. Al principio era dudosa. Una más de las muertes que le habían atribuido. Los datos contradictorios, las fotos dudosas. Ocupó la primera plana de

los periódicos por quince días y forzó muchos editoriales. De la duda fui pasando a la certidumbre, aunque me resistía a creerlo.

El Che era algo más que Ernesto Guevara. Su muerte no era la derrota personal de un individuo, que por muy querido que fuera, tenía el derecho y la necesidad de morir. El Che representaba algo impercedero; una idea vigorosa y nueva que le daba a América una considerable originalidad revolucionaria y ponía en sus manos otra vez el destino unitario. Con él América volvía a sus años mozos, los de la Independencia, cuando desde Buenos Aires a Caracas corría el mismo aire y los soldados convergían del Sur y el Norte en los lomos andinos de Perú. Otra vez un camino propio, meditado y profundamente americano. Cuba sostenía la unidad continental y sacudía con su experiencia el cantonalismo que 150 años de enajenación habían radicalizado. Daba la impresión de que en los viejos caminos y trochas aparecían huellas frescas.

El Che y su idea era, sobre todo, algo que estaba naciendo y por ello no podíamos aceptar que se muriera. Necesitaba 10 años afirmando el pie sobre los Andes y creciendo dialécticamente por las pampas. Uno se queda un poco desamparado, porque desde este rincón marginal empujaba la esperanza de los héroes y confusamente reconocía que la miseria y los fracasos individuales perdían sentido ante esa esperanza. Uno se queda un poco más solo y por eso se siente comprometido con esa muerte como pariente próximo. Se nos ha muerto algo vivo que teníamos en nosotros y que nos costará recuperar. Cuba ha perdido un gran amigo, el más grande de los cubanos que le llegaron de América. Pero nuestra América ha perdido un progenitor capaz de generarle nueva vida, nuevas caras y una historia más simple y grandiosa que la crónica vergonzante de nuestros días.

La muerte de Ernesto Guevara no fue un episodio personal, no. Yo presiento la enorme tristeza que habrá velado el duelo de las masas revolucionarias desde Argentina a México y de todos los que, como yo, no sabiendo hacer nada por la revolución la esperaban un poco como los campesinos esperan la lluvia. Las fuentes no se habrán secado. Aún lloverá sobre la historia de América, pero nos han quitado un gran cauce. Desde Cuba fluía la fuerza nutricia del Che, de sus amigos y de todos los que mirábamos desde la barrera. De Panamá venían quienes lo mataron. El viejo Rubén Darío le dijo a Roosevelt, ya en aquellos tiempos, "el fuerte Cazador". Crees... "que en donde pones la bala/ el porvenir pones. No." Las balas venían ya sabemos de donde. El porvenir ¿está en Cuba o el Canal de Panamá?

Lector madrileño

CUBA

REVISTA MENSUAL 20 ¢

LA HABANA

ENERO 1968

AÑO VII

No. 69

Acojida a la franquicia postal e inscrita como correspondencia de Segunda Clase en la Administración de Correos de La Habana, al número 20-006/F.I. Dirección, Redacción y Administración: Avenida de Simón Bolívar No. 352, La Habana, Cuba. Editada en los talleres de la Revista CUBA y en la Empresa Consolidada de Artes Gráficas: Unidad No. 205-01. Teléfonos: 6-5323, 6-5324, 6-5325. Suscripción a 12 ediciones: Cuba \$2.40 (dirigirse a la Administración) Extranjero: \$3.60 dólares canadienses (dirigirse a Cubartimpex, P.O. Box 6540 — Havana)

DIRECTOR/LISANDRO OTERO ☞ JEFE DE REDACCION/ERNESTO GONZALEZ BERMEJO ☞ ADMINISTRADOR/PABLO HEVIA ☞
DIRECTOR DE DISEÑO Y FOTOGRAFIA/RAFAEL MORANTE ☞ SUPERINTENDENTE Y JEFE DE CIRCULACION/RAIMUNDO PEREZ ☞
EDICION EN RUSO: JEFE DE INFORMACION/JOSE JORGE GOMEZ ☞ REDACCION/ORLANDO REY ARAGON ☞ DISEÑO/ALEXIS DURAN, ROBERTO H. GUERRERO, ARMANDO NAVARRO ☞ TIPOGRAFIA/JORGE CHINIQUE, EDEL C. RIVERO, NICOLAS ACOSTA ALVAREZ ☞ FOTOGRAFIA/RAMON CLEMENTE, NICOLAS DELGADO, ERNESTO FERNANDEZ, ORLANDO GARCIA, CARLOS NUÑEZ, ROBERTO SALAS, ANTONIA SANCHEZ GONZALEZ ☞ ADMINISTRACION/MERCEDES IGLESIAS VARELA, ARQUIMEDES ALDAMA, FELIPE CUNI, HERIBERTO LEON, MELBA LOBAINA, ELOY PANEQUE, JOSE SENDE, CARITINA CHACON, ELOY PEREZ MONTERO.

EL TRIBUNAL RUSSELL DICTAMINA: GENOCIDIO



Tribunal Russell: Presidente de Honor: Lord Bertrand Russell, Vicepresidente ejecutivo: Jean-Paul Sartre. Acusados: Lyndon B. Johnson y sus colaboradores más cercanos: Dean Rusk y Robert McNamara. El Tribunal se reunió por segunda vez en Roskilde, población cercana a Copenhague a fines de noviembre de 1967 y su fallo unánime declaró a Estados Unidos culpable de genocidio.

Trabajaron cinco comisiones: 1) Agresión, violación de los tratados y las convenciones entre Estados; 2) Experimentación de armas nuevas; 3) Bombardeo de hospitales, escuelas, represas y otros objetivos de carácter puramente civil; 4) Tortura y mutilación de prisioneros; 5) Genocidio, campos de trabajo forzado, ejecuciones masivas y otras técnicas de exterminio de las poblaciones.

Melba Hernández, María Rojas y Alvarez Tabío, componentes de la delegación cubana al Tribunal, celebraron en La Habana un conversatorio para informar acerca de los trabajos del Tribunal. A continuación varios fragmentos de dicho conversatorio.

DRA. MELBA HERNANDEZ: Nosotros considerábamos muy importante darle a nuestro pueblo, a través de nuestra prensa, una información sobre el trabajo que hubo de desarrollarse recientemente en la ciudad de Roskilde, Dinamarca, donde se llevó a cabo la celebración de la Segunda Sesión del Tribunal Internacional de Crímenes de Guerra en Viet Nam, conocido por Tribunal Russell.

No encontrábamos la forma mejor, y surgió la idea de este conversatorio que nos parece que nos va a permitir darle a nuestro pueblo, sin formalismos, una idea exacta de lo que allí sucedió.

Es bueno antes decir, que la delegación cubana en esta oportunidad estuvo integrada por el compañero Fernando Alvarez Tabío, que es representante permanente de la Comisión Jurídica del Tribunal, la compañera Marta Rojas, testigo presencial de los hechos tanto en el Sur como en el Norte de Viet Nam, el compañero Guillermo Frank, de nues-

tra embajada en la República Democrática de Viet Nam, que trabajó dentro de la Comisión encargada de la investigación y el estudio de las armas que usan los norteamericanos contra la población vietnamita, el Dr. Rubén Rodríguez Gabaldá miembro de la Comisión Científica del Comité y además, compañeros del servicio técnico para los que tenemos también un especial y profundo reconocimiento: el compañero Iván Nápoles, del ICAIC, y el compañero Orlando O'Reilly, del ICR, así como la compañera Olga Chamero.

En esta ocasión, el Tribunal Internacional de Crímenes de Guerra en Viet Nam declaró culpable del crimen de genocidio en Viet Nam al imperialismo norteamericano. Analizó a su vez las pruebas dirigidas a determinar la complicidad de otros gobiernos, como los de Tailandia y Japón. Ya en la sesión anterior había declarado culpables de complicidad a Corea del Sur, Australia, Nueva Zelanda.

Esto se ratificó nuevamente en la segunda sesión y se incorporó también, o se trató también, se condenó como cómplice al gobierno de Filipinas.

La primera sesión del Tribunal Russell se celebró en la primavera del año actual en la ciudad de Estocolmo, Suecia. En aquella oportunidad el Tribunal se reunió para considerar el crimen de agresión contra Viet Nam, considerar los bombardeos sistemáticos y deliberados contra la República Democrática de Viet Nam, los cómplices, así como la extensión de la guerra imperialista a la población de Camboya.

En aquella primera sesión, para lograr una unidad en este trabajo, no quedó la menor duda de que el imperialismo norteamericano

realiza el crimen de agresión contra Viet Nam del Norte, que fue lo que analizamos en aquella oportunidad.

Y decíamos que también en esta sesión íbamos a analizar, sobre todas las cosas, los elementos que nos permitieran arribar a la conclusión de si existía o no existía en el territorio de Viet Nam el crimen de genocidio.

Sobre esto también hay algo muy interesante que decir desde el punto de vista del Tribunal. Nosotros vamos a pedirle al Dr. Alvarez Tabío que analice un poco el tema de genocidio, y, sobre todas las cosas, la forma en que **fue evolucionando** —pudiéramos decir— el propio Tribunal Russell.

Y decimos esto porque no podemos ocultar que la composición del Tribunal Russell es muy heterogénea —hijos de un país socialista éramos nada más que nosotros los cubanos—, está integrado por intelectuales progresistas, intelectuales honestos de distintas opiniones, naturalmente siempre dentro de lo justo, siempre dentro de lo correcto, unos con un criterio legalista puro, otros con una visión distinta de la situación, muy pocos convencidos del crimen de genocidio, y, sin embargo a lo largo de los días, a través de todas las pruebas, aquel Tribunal fue evolucionando en una forma muy bella.

Al principio empezamos nuestro trabajo con profunda preocupación, después nos fuimos aligerando porque vimos el evolucionar de aquella cosa, hasta el momento en que tuvimos que reunirnos para discutir la existencia del crimen de genocidio, y realmente no hubo necesidad de discutir nada. El Tribunal en pleno, en forma unánime, estaba convencido de que el imperialismo norteamericano practica contra la población de Viet Nam no sólo el crimen de agresión sino también el crimen de genocidio.

Después nosotros vamos a pasarle la palabra al compañero Alvarez Tabío para que él explique con más detalles, ya que era el representante nuestro dentro de la Comisión Jurídica, por qué el Tribunal consideró que había un crimen de agresión contra la República Democrática de Viet Nam.

Pero antes permítanme decir que el Tribunal contó en esta ocasión, me refiero a la segunda sesión del juicio, celebrada en Roskilde, Dinamarca con la representación del Ministro de Salud Pública de la República Democrática de Viet Nam, compañero Thack y, a su vez, presidente de la Comisión de Crímenes de Guerra, así como la representación del Frente Nacional de Liberación de Viet Nam del Sur, a través de un miembro de su Comité Central, compañero Nguyen Van Tien.

DR. ALVAREZ TABIO: Bien, yo voy a tratar de hacer una especie de panorama del aspecto que me concierne a mí, como jurista presente ante el Tribunal.

Esta organización quiso crearse una garantía sólida ante la humanidad y, al propio tiempo, esa garantía resultó su gran dificultad, es decir, no se trataba de una organización cualquiera sino de un Tribunal Internacional. Como Tribunal Internacional tenía que resolver en justicia, y para resolver en justicia tenía que apoyarse en normas jurídicas. Esto que era su gran garantía ante todos los pueblos suponía también una gran dificultad para el Tribunal, porque allí estaban presente juristas de gran prestigio, hombres quizás en algunos aspectos excesivamente formalistas, muy apegados al texto frío de la ley y que no estaban dispuestos a salirse de sus marcos para llegar a sus conclusiones.

El Tribunal, por consiguiente, como tal, como organización que quería tener un apoyo jurídico, pues naturalmente buscó las leyes internacionales vigentes en ese momento, es decir, el Estatuto de Nuremberg que establecía los tres grandes crímenes internacionales, crímenes contra la paz, crímenes de guerra, crímenes de lesa humanidad, y entre los crímenes de lesa humanidad, el más grave de todos que es el genocidio.

En la primera etapa se examinó el aspecto del crimen contra la paz, que es fundamentalmente la guerra de agresión, guerra de agresión con violación de tratados y seguridades internacionales.

Ustedes saben que la tesis norteamericana fundamentalmente es que ellos han ido allí a proteger al pueblo de Viet Nam del Sur, que ha sido atacado por el pueblo de Viet Nam del Norte.

Esta es la tesis de ellos para justificar que no son agresores.

La tesis fundamental que prosperó, que triunfó en el Tribunal y que se demostró plenamente allí, fue que los Estados Unidos desarrollaron una guerra de agresión en Viet Nam. No había duda alguna de que los Estados Unidos, que en su proceso de escalonamiento de la guerra habían llegado a desembarcar 500 mil hombres en Viet Nam, habían sido los que habían roto el estado de paz que había provocado los acuerdos de Ginebra.

En lo que respecta a los bombardeos deliberados a la población civil, que forma parte de la segunda categoría de crímenes, es decir, de crímenes de guerra, Melba se refería al caso de las bombas de fragmentación.

Efectivamente, los Estados Unidos están utilizando en Viet Nam armas de un poder de destrucción tal y de tales características que en sí mismas son armas genocidas, es decir, son armas destinadas a destruir grandes sectores de la población indiscriminadamente. El caso de la bomba de fragmentación es uno de los ejemplos más elocuentes y al mismo tiempo más impresionantes.

Los efectos de esa arma son verdaderamente genocidas porque son armas contra la población, es decir, el objetivo es el cuerpo humano, no es como decía Johnson y ha dicho en muchos discursos, "nosotros nada más atacamos acero y concreto". Completamente falso. Esa arma está destinada exclusivamente al cuerpo humano.

MARTA ROJAS: Pero ahora ya el sadismo ha llegado a un punto más allá y esas bombas son de acción retardada, ahora las bombas de acción retardada permanecen donde caen si las toca un objeto en la superficie estallan y siempre lógicamente tienen el contacto con algo, incluso con la ropa de una persona.

Vigier y el compañero Frank dijeron que en el curso de estos años se había comprobado, la experimentación de 67 nuevos tipos de armas en Viet Nam.

El Dr. Behar, médico francés, miembro de una Comisión Científica del Tribunal, informó sobre los efectos del fósforo blanco.

El Dr. Dreyfus, otro médico miembro de una Comisión Científica, explicó, abundó en la explicación del efecto del napalm y del efecto del supernapalm que ya, como su nombre lo señala, tiene una acción superior al napalm comúnmente usado en Viet Nam por el imperialismo norteamericano. Y señaló que el calor que emana en los incendios con napalm en el cuerpo o en cualquier área se eleva a mil y dos mil grados de temperatura.

El Dr. Forts, médico finlandés, también rindió un informe sobre los gases y los productos químicos tóxicos que se lanzan en Viet Nam.

Hubo también una prueba interesantísima que fue la exposición de cinco piezas anatómicas de cinco víctimas nordvietnamitas de los bombardeos de CBU.

El Dr. Alexander Mikowsky y un médico vietnamita explicaron cuál había sido la trayectoria de los balines en el cerebro de una de esas víctimas, otro en las vísceras, sobre todo en el hígado.

Después de ello habló el Dr. Rubén Rodríguez Gavaldá que presidió una comisión científica del Comité Cubano de Solidaridad que viajó a la República Democrática de Viet Nam.

Después de la exposición del compañero Gavaldá, al día siguiente, se abrió la sesión con uno de los informes más importantes, fue el informe de una Comisión de Encuesta presidida por la Dra. Gisele Halimi, abogada francesa muy conocida porque estuvo muy en relación con todo el proceso de los presos políticos de Argelia durante la guerra de liberación de aquel país.

La Dra. Halimi y el grupo que ella dirigía, llevó a cabo la encuesta con exsoldados

norteamericanos que pelearon en Viet Nam del Sur que prestaron servicio durante el tiempo reglamentario en Viet Nam del Sur.

Estos soldados fueron contactados por un equipo del Secretariado del Tribunal en los propios Estados Unidos. Ella entrevistó a un gran número de esos soldados. Muchos dijeron que estaban dispuestos a darle toda la información que pudiera ayudar al Tribunal, pero que tenían miedo de participar en aquellas sesiones, tenían sus reservas, pensaban que seguramente el imperialismo norteamericano, el gobierno de Johnson los perseguiría en su territorio y no quisieron todos formar parte ya del grupo de los testigos oculares que habrían de ir a declarar.

Sin embargo, tres de éstos aceptaron. Estos fueron el Sr. Peter Martinson, de 23 años, estudiante de Psicología de la Universidad de Berkeley, en California, el señor Donald Duncan, de 35 años, ex sargento jefe de un cuerpo de fuerzas especiales en Viet Nam del Sur, actualmente periodista de la revista "Ramparts", experto en asuntos militares de ese magazine, y el otro era David Truck, un soldado de infantería, negro que estuvo hasta principios de 1967 de Servicio en Viet Nam del Sur.

Es interesante señalar que fue el propio Duncan quien habló más ampliamente de esas armas antipersonales. Duncan dijo que las fuerzas especiales cuentan invariablemente para su trabajo con el M-16, con el arma llamada R-15 y con el fósforo blanco, además de eso, con otra arma que ellos le llaman las "colmenas", que son unas agujas con aletas que al penetrar en el cuerpo pues hacen una rotación continua y van moliendo la carne o el hueso, o el lugar donde hacen contacto al introducirse en el organismo.

El dijo que esos proyectiles del R-15 son unos proyectiles muy pequeños pero terribles, que tienen un efecto magnificado de la bala "dum-dum", prohibida por las leyes de la guerra.

El dijo que había ayudado a organizar los llamados "Equipos de Asesinatos", que esos cuerpos o equipos de asesinatos tenían el propósito en Viet Nam del Sur de romper la infraestructura en las aldeas, que la primera tarea de ellos era detectar dónde estaban los jefes del Frente, asesinar a los jefes del Frente para que entonces esa aldea se encontrara sin jefe, sin cabeza y pudieran actuar los llamados "Cuervos de Paz" del imperialismo yanqui. Dijo que esos equipos de asesinato que él ayudó a organizar en el delta del Mekong no solamente tenían validez para Viet Nam del Sur sino también para América Latina, y que en la Escuela de las Américas en Panamá se instruyen a elementos de Perú, de Guatemala, de Venezuela y de otros países latinoamericanos en todos estos métodos, que además ese cuerpo introduce sus agentes en muchos puntos. Señaló la República Dominicana antes de la invasión y señaló Cuba, a donde han sido enviados y han regresado.

DRA. MELBA HERNANDEZ: República Dominicana antes de la invasión, y Guatemala.

MARTA ROJAS: Si. Entonces eso corrobora, por ejemplo, los elementos que durante la Conferencia de OLAS fueron entrevistados aquí, que quién sabe si pudieron haber sido de esos mismos individuos a los que él hace referencia, porque dice que casi siempre se buscan nativos aunque están instruidos por oficiales norteamericanos, y dijo: "Yo fui uno de esos oficiales".

Entonces el informe de Duncan es un informe —como les señalaba— de 5 horas.

Truck, señaló que a ellos se les ordena matar, pero que se les ordena de una forma un poco hipócrita si se quiere, se les dice que ellos deben regresar "limpios" a la base, cuando van en un helicóptero que deben regresar "limpios" a la base a menos que se trate el prisionero de un oficial "vietcong", como les llaman ellos peyorativamente a los patriotas vietnamitas. Entonces quiere eso decir que ellos tienen que deshacerse de los otros prisioneros, que matar, incluso dijo que él mismo había sido el autor de un asesinato en ese sentido porque él lanzó desde un helicóptero ordenado por su jefe a dos prisioneros sudvietnamitas, dos patriotas, después de una operación de limpieza. Que el helicóptero viajaba a 2 mil pies de altura y que los lanzó. Que cuando piden orden a la base la base solamente les dice: "regresen vacíos, regresen vacíos", y que se les ordena matar a todo lo que se mueva, es decir disparar hacia todo lo que se mueve, que se les señala que todo amarillo es vietnamita, que todo vietnamita es vietcong y que a todos los vietcong hay que exterminarlos. Es decir, que ésa es la consigna de los oficiales yanquis en Viet Nam del Sur.

BICH SON: Para nosotros los vietnamitas el Tribunal Internacional Russell tiene una gran importancia para la comprobación y ayuda a la lucha de nuestro pueblo contra los agresores norteamericanos.

Las conclusiones del Tribunal condenan categóricamente el crimen de agresión de los Estados Unidos en Viet Nam.

El Tribunal tiene también importancia en términos internacionales por condenar los crímenes de guerra de los agresores norteamericanos.

El Tribunal ha estimulado la lucha de nuestro pueblo, de nuestros combatientes por la liberación nacional, por la salvación del país.

DRA. MELBA HERNANDEZ: También yo creo que es bueno que nosotros digamos que si bien la prensa europea no calorizó como debía los trabajos del Tribunal, no se registró lo mismo en la población de los países que nosotros visitamos. Por ejemplo, allí en aquellos días hubo un gran movimiento de la juventud francesa de apoyo a Viet Nam y de condenación a la política norteamericana, sobre todo de respaldo a la línea política de Viet Nam. Y este gran movimiento que también lo vivimos todos los que asistimos a la primera Sesión del Tribunal celebrada en Suecia en la primavera, se mantiene en Suecia actualmente y en Dinamarca, y el hecho de que se hayan celebrado las sesiones en estos dos lugares pues es expresivo de esto que nosotros estamos planteando. O sea que si la prensa ha sido conservadora, no así el pueblo progresista de estos países de Europa Occidental que nosotros visitamos.

Ahora vamos a dar nuestra opinión sobre el documento del filósofo Jean Paul Sartre sobre genocidio. Se trata de un brillante documento, un brillante estudio de carácter histórico, un análisis histórico del problema del genocidio, donde demuestra el escritor francés que en Viet Nam los norteamericanos practican el crimen de genocidio. El documento es muy bueno.

Precisamente cuando el doctor Alvarez Tabío hablaba del genocidio y decía: "allí se mata sencillamente porque son vietnamitas". Sartre, en su documento así también lo expresa: "se mata sencillamente porque son vietnamitas".

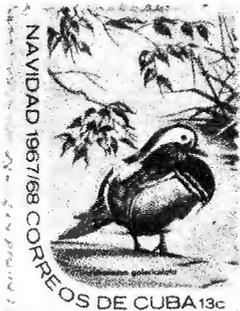
Nosotros consideramos que éste es un documento que lo debe leer todo el mundo, y no leer, que lo debe estudiar, y en su día pues cuando lo tengamos ya editado lo distribuiremos para que nuestro pueblo lo conozca.

SELLOS

Para saludar la Navidad 1967-1968, el Ministerio de Comunicaciones de Cuba ha emitido una serie de sellos con un grupo de aves exóticas del Zoológico de La Habana, impresa en multicolor. Consta de 15 sellos diferentes distribuidos en tres valores de 1 centavo, 3 y 13 centavos. Cada valor está formado por un grupo de cuatro sellos distintos entre sí y el quinto sello junto a la clásica campana alegórica a las Navidades.

Sinopsis

Primer día de circulación: diciembre 20/67. Perforación: 12½. Impresión: offset. Filiograma: R de C. Dimensiones: 31 x 43 mm. Hojas de sellos. Series completas: 135 000. Dibujante: Josefina Delgado.



LIBROS

Este mes el Instituto del Libro publicó, entre otros, los siguientes libros:

RUBEN DARIO: Una selección del gran poeta nicaragüense, por el escritor uruguayo Mario Benedetti. Un panorama histórico y cultural, al final.

ROBIN HOOD: Roger Lancelyn Green. "Ningún otro arquero fue tan diestro como él, y el pueblo lo llama Robin Hood". La maravillosa historia del héroe inglés (XIV-XV).

VIET NAM DEL SUR (Su arma estratégica es el pueblo): Marta Rojas y Raúl Valdés Vivó, quienes fueron invitados por el FNL, de ese contacto con el invencible pueblo vietnamita son las crónicas agrupadas en este libro.

EL CIMARRON: Reeditado ahora en un bolsilibro UNION. La obra etno-biográfica surgida de la entrevista del poeta Miguel Barnet y el hombre de 105 años, Esteban Montejo: cimarrón, esclavo y guerrero en el pasado siglo.

LA LLAVE DE CRISTAL: Dashiell Hammett (1894-1961). El caso de Pave Madvig: un matón convertido en sargento político. Novela considerada por André Malraux como una obra maestra. Prólogo de Luis Cernuda.

LA ONDA DE DAVID: Un poemario del joven poeta David Fernández, autor además de *Arbol y luego bosque*.

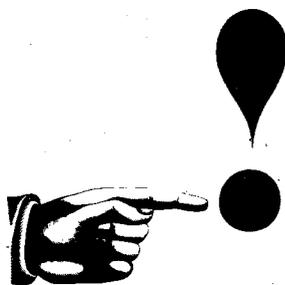
REBELION EN LA OCTAVA CASA: Jaime Sarusky. Dos revolucionarios en lucha contra Batista, de súbito se encuentran dentro de la atmósfera metafísica de la casa de una astróloga. Mención Casa de las Américas (novela) 1967.

GABRIELA MISTRAL: Poesías. Prólogo y selección del poeta cubano Eliseo Diego. Una compilación que define la calidad de la poetisa chilena.

PAISAJES DE HOMBRES: Leonardo Acosta. El autor fue corresponsal de Prensa Latina en Europa Central (Checoslovaquia). De esos viajes extrajo Acosta el material para estos cuentos.

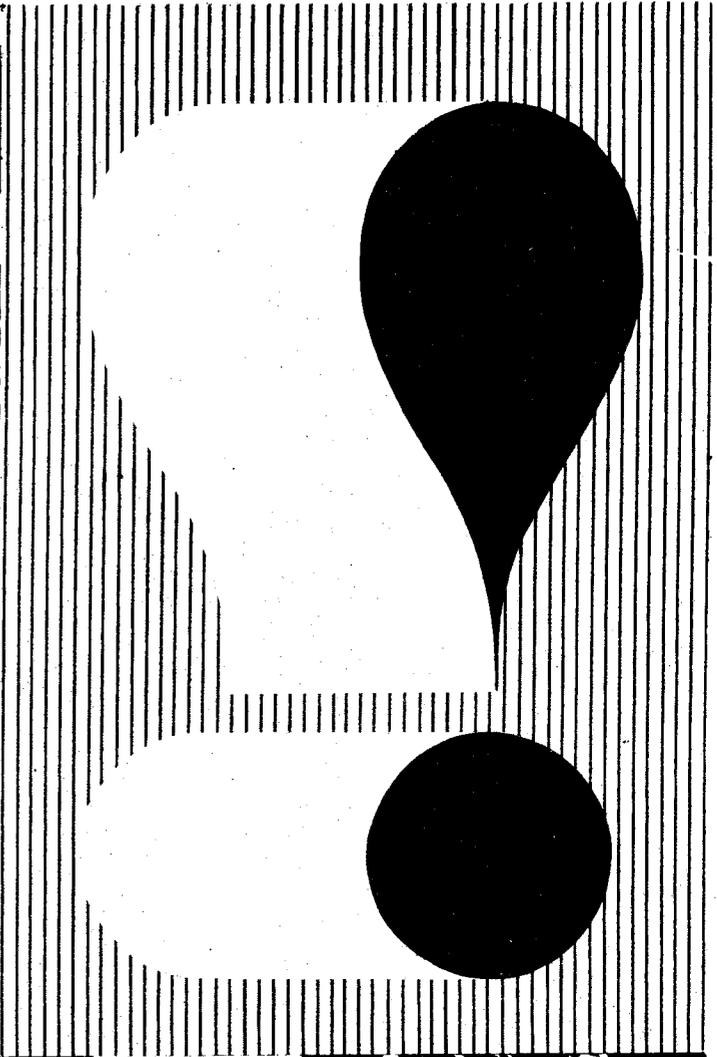
MARTI EN MEXICO: Todo el quehacer del Apóstol en la tierra de Juárez. Prólogo y organización del crítico cubano Salvador Bueno.

EL MIR DE VENEZUELA: Moisés Maleiro. Historia del movimiento de izquierda revolucionario de Venezuela. Estudia los Trust petroleros, la lucha interna, etc. El MIR se desprendió de las contradicciones surgidas dentro de Acción Democrática. Prólogo del autor.



UN MOVIMIENTO DOCUMENTAL SIN PASADO

1959 ACABO CON LA
SUBESTIMACION,
LA INDIFERENCIA Y LOS
LASTRES COMERCIALISTAS QUE PESABAN
SOBRE ESE GENERO: NACIO
EL CINE DOCUMENTAL



primer tiempo

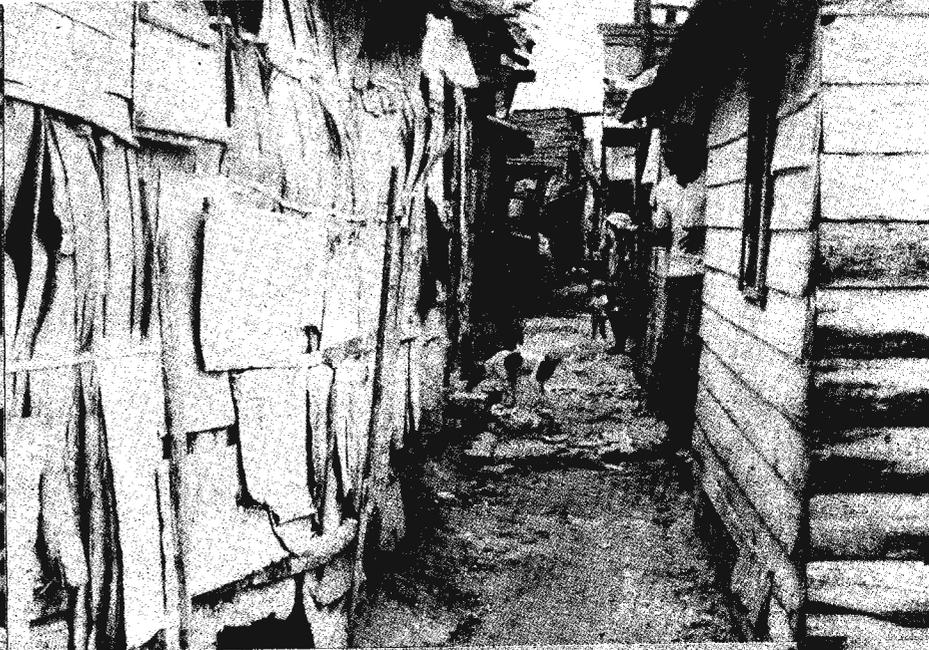
Dividir artificialmente en etapas o tendencias el movimiento documental cubano resultaría algo mecánico e improductivo, ya que documentales de etapas distintas corresponderían a una tendencia similar o viceversa. Por otra parte, el detenerse ante la obra por autores, implicaría un estudio minucioso, dejando a un lado el panorama que enmarca a cada realización,

el desarrollo paralelo autor-industria cinematográfica - historia revolucionaria. De este modo, cualquier camino a seguir para un recuento sintético resulta un riesgo de inexactitudes y esquematizaciones. Teniendo en cuenta todo esto y aun en la peligrosidad del error, partimos de criterios personales muy particulares, limitándonos a seguir la sucesión de los hechos por orden de aparición escénica, confrontándoles muy suscitadamente con la realidad histórico-industrial que le acompaña.

*pasado
sin pasado*

En Cuba, como en muchas otras partes del mundo, el género documental cinematográfico había sido siempre calificado como género menor, desatendiendo todas sus posibilidades y valores, a veces por ignorancia, las más por lastres comercialistas de las empresas distribuidoras, exhibidoras, publicistas, y aún por el propio público mal informado y no formado.

16 MILIMETROS CASI CLANDESTINOS: EL DOCUMENTAL DENUNCIA



Al mismo tiempo, razones de orden político, estilístico, de cultura, etc., no permitían el desarrollo del género en todas sus potencialidades. En suma: la indiferencia, la subestimación y la represión interesada, cerraban el panorama.

El 23 de marzo de 1959, la Gaceta Oficial de Cuba publicaba la Ley que creaba el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, en los inicios de la Revolución triunfante, con la convicción leninista de que "el cine es, entre las artes, la más importante" para el desarrollo de los principios culturales y formativos que la Revolución se proponía.

¿antecedentes? ¿tradición?

Nada. Esta negación puede resultar contradictoria o tendenciosa si al mismo tiempo contamos con que, antes del triunfo de la Revolución, se utilizaron la cámara, el sonido y las proyecciones en nuestro país. Pero ¿qué fue aquello? Si no lo negáramos, si no rechazáramos el hecho como antecedente o tradición, negaríamos entonces las posibilidades de realización del nuevo cine.

Detrás, esfuerzos esporádicos y aislados, que ni siquiera se encaminaron conscientemente en la búsqueda de una creación artística: "El Parque de Palatino", realizada en 1906 por En-

62/CUBA

Sexto aniversario.
Director: Julio
García Espinosa

La vivienda.
Director: Julio
García Espinosa

**Esta tierra
nuestra.**
Director: Tomás
Gutiérrez Alea

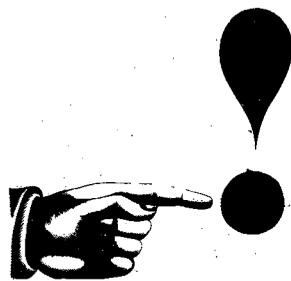


rique Díaz de Quesada; "La Virgen de la Caridad", dirigida por Ramón Peón en 1930.

Después, el comercialismo más vulgar, lo grotesco, lo cursi, el reino del mal gusto y la improfesionalidad. El dramón, "soap opera", más venenoso aún que el ofrecido al mismo tiempo por la televisión, puesto que en el cine se vestía con una pretensión de "cultura" tipo Reader's Digest - Danubio Azul - José Angel Buesa. El "camp" sin conciencia crítica de sí mismo.

El pasado con pasado del movimiento documental cubano se desarrolla

en piscinas de hoteles turísticos donde se contonean criollas de formas aguitarradas y mulatas "zandungue-ras" al ritmo de maracas o de castañuelas españolas, ante los ojos narcotizados de "negros exóticos", en "sets" de cactus mejicanos, y palmas de cartón embadurnadas de brillantina y cocoteros mecidos por la brisa tropical. Variante de todo esto: rumberas, machazos-matones criollos de dril cien y jipi-japa —prohombres con alma de concejales, garroteros o sargentos políticos de barrio— americanos "simpáticos y ocurentes" que visitan el país de los prostíbulos, bares, casinos, "beautiful beaches", guajiros trogloditas morones y garrasposos de ron, tabaco y café. Y la caña (amar-



ga) para paisajes de musicales de Xavier Cugat, Carmen Miranda o María Antonieta Pons.

De la industria y su patrocinamiento no será necesario decir que durante todo este tiempo primaba el capital norteamericano directa o indirectamente a través del capital nacional, con ánimo puramente lucrativo, de explotación, propaganda, demagogia y todo lo que pueda llevar tras de sí.

Hasta aquí, la prehistoria y la tradición (no tradición).

pasado con pasado

Naturalmente, no vamos a negar nuestro cine como resultado de la herencia cultural de la nación. Sin embargo, no es en un cine anterior donde podremos encontrar raíces precisamente.

Nuestra música auténtica, nuestra danza, una arquitectura, una plástica, una poesía y alguna otra escasa pero valiosa literatura, serán los más genuinos predecesores heredados. Herencia también una cultura mestiza y un sincretismo que deviene de ella, debatiéndose en el subdesarrollo, y un pueblo preocupado en lucha frente a presiones económicas, políticas y sociales.

En tanto, como la herencia cultural no se ciñe únicamente al ámbito de una nación, en el cine universal podríamos encontrar fuentes y experiencias: en el neorrealismo italiano, en la nueva ola francesa, o en otras cinematografías y manifestaciones culturales diversas con auténticos logros.

pasado en el presente

Un antecedente sí, directamente cinematográfico, está —y ha dejado de ser antecedente por cuanto es hoy continuidad— en los pequeños grupos de cineastas aficionados que en los últimos años, antes del triunfo de la Revolución, realizaron con medios precarios algunos filmes experimentales en 16 milímetros. Jóvenes rebeldes, conscientes de la historia y la

cultura, agrupados casi clandestinamente en principio, obligados a esa ya total clandestinidad y condenados por la represión después, tanto en la sociedad cultural "Nuestro Tiempo" como en pequeños cine-clubs.

"EL MEGANO", realizado por Julio García Espinosa, con la colaboración de Alfredo Guevara, Tomás Gutiérrez Alea, José Massip y Jorge Haydú, es el ejemplo más cabal de este tiempo. Documental denuncia y "aldabonazo" de las condiciones de miseria y subdesarrollo de los carboneros de la Ciénaga de Zapata. "El Mégano" fue secuestrado por la policía de la tiranía y sus realizadores obtuvieron un punto más en la ficha de los peligrosos.

Otros esfuerzos menos logrados, menos independientes y esporádicos en algunos números de "Cine Revista".

surgimiento, responsabilidad, tarea, objetivo

Así nace con el triunfo de la Revolución, el cine cubano propiamente dicho y con él, el movimiento documental cubano, dentro de circunstancias históricas y económicas —y en un clima político, social, psicológico— de un carácter muy particular que marca sus primeros pasos. Su responsabilidad mayor en su propia libertad —y sobre todo— en el ejercicio de esta libertad.

Afrontar la realidad, profundizar en ella, detectar y desarrollar los artistas y técnicos capaces de realizar su tarea: romper el carácter ocasional del cine auténticamente artístico de los países subdesarrollados de América Latina, para convertirse en vanguardia y representación legítima del cine como arte e "instrumento de opinión y formación de la conciencia individual y colectiva".

Los objetivos no eran fácilmente conquistables, requerían, según expresa el propio texto de la Ley de creación del nuevo organismo cinematográfico: "formar un complejo industrial altamente tecnificado y moderno y un aparato de distribución de iguales características" para contribuir "al desa-

rollo y enriquecimiento del nuevo humanismo que inspira nuestra Revolución".

SER VARIADO, NOVEDOSO, APORTADOR, INQUIETANTE, ARTISTICO, AUTENTICAMENTE NACIONAL, ANTICONFORMISTA, TECNICAMENTE PULIDO, BASICAMENTE ECONOMICO.

Con todas estas premisas surge el movimiento documental cubano, en un trabajo constante, intensivo, superando la escasez de recursos y las dificultades, la inexperiencia y los obstáculos del enemigo.

Los documentales "Esta Tierra Nuestra" y "La Vivienda" rompen el fuego en la sección filmica de la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde, poco tiempo antes de la creación del ICAIC, con el mismo personal técnico y artístico que pasó a formar parte del nuevo organismo cinematográfico inmediatamente.

"ESTA TIERRA NUESTRA". Dirección y edición, Tomás Gutiérrez Alea, guión Julio García Espinosa y Gutiérrez Alea, fotografía Jorge Herrera, música Juan Blanco. El filme presenta el estado miserable en que vivía el guajiro cubano, la brutalidad de la Guardia Rural del régimen al servicio de los grandes intereses extranjeros, el latifundio, el desalojo y la rápida reivindicación de ese campesinado gracias a la transformación conseguida mediante la Reforma Agraria.

"LA VIVIENDA". Dirección, guión y edición de Julio García Espinosa, fotografía Jorge Herrera y Arturo Agramonte, música Juan Blanco. Denuncia la diferencia existente entre las más lujosas propiedades horizontales y los insalubres y degradantes barrios de indigentes, mostrando cómo, desde los primeros tiempos del Gobierno Revolucionario, se trata de poner remedio a esta situación mediante los planes del INAV.

los primeros importantes

"SEXTO ANIVERSARIO". Dirección Julio García Espinosa y una ficha técnica idéntica a la de "La Vivienda". Recoge la visita a La Habana de 500 000 campesinos invitados por la Revolución a conmemorar el asalto al cuartel Moncada, simbolizando así la integración obrero-campesina.

1963: LOS CREADORES CAEN SOBRE TIERRA FIRME

Este documental y los que inmediatamente le sucedieron, se realizan en condiciones técnicas muy difíciles, ya que el organismo de reciente creación no contaba aún con los medios y condiciones prácticas imprescindibles para la realización de una labor semejante, no obstante lo cual logran vencer los obstáculos, obteniendo algunos resultados destacables.

"TIERRA OLVIDADA". Dirección, argumento, guión y texto de Oscar Torres; fotografía Harry Tanner; música Nilo Rodríguez; edición Torres y Carlos Menéndez. Su tema, la vida miserable de los carboneros en la Ciénaga de Zapata en épocas del capitalismo y las transformaciones que la Revolución comenzó a realizar de inmediato en esos apartados lugares.

"POR QUE NACIO EL EJERCITO REBELDE". Dirección, argumento, guión y texto de José Massip; fotografía Jorge Herrera; música Carlos Fariñas; edición Carlos Menéndez y Massip. Muestra las causas morales, sociales, económicas y políticas que dan origen y formación al Ejército Rebelde, tomando como escenario los lugares de la Sierra Maestra donde tuvo lugar la insurrección.

"ASAMBLEA GENERAL". Dirección Tomás Gutiérrez Alea; fotografía del colectivo de camarógrafos del ICAIC; edición Angel López. Documental que sigue la concentración de la muchedumbre en la Plaza de la Revolución para oír la proclamación de la Primera Declaración de La Habana.

"CARNAVAL". Dirección, argumento y guión de Fausto Canel y Joe Massot; fotografía Minervino Rojas; edición Carlos Menéndez; música Natalio Galán y canciones populares cubanas. Es el primer documental en color y en panorámica, filmado por el ICAIC, en un recorrido por el Carnaval habanero de 1960 sobre el pretexto de dos personajes.

"EN LOS TIEMPOS DEL JOVEN MARTI". Dirección, guión y edición de José Massip; fotografía Tucho Rodríguez y Luis Marzoa; música Harold Gramatges; grabados antiguos y modernos de Garneray, Landaluce, Peoli, Mialche; dibujos Miguel Fleitas; Mariano Suárez del Villar y Adigio Benítez. Es un documental de investigación histórica sobre la personalidad de la juventud de José Martí en relación con su tiempo. Primer documental de este tipo filmado por el ICAIC, utilizando materiales gráficos diversos.

"EL NEGRO". Dirección, argumento, guión y texto de Eduardo Manet; fotografía Ramón Suárez; edición Suárez y Benito Martínez. Trata el problema de la discriminación racial, utilizando reconstrucciones y elementos gráficos variados.

"PATRIA O MUERTE". Dirección, guión y edición, Julio García Espinosa; fotografía Jorge Herrera, Arturo Agramonte, Luis Mar-64/CUBA

zoa, Ramón Suárez, José Tabío y Harry Tanner. Muestra la actividad que con motivo del primero de mayo de 1960 se produce a lo largo y ancho del país, culminando con el desfile obrero y el discurso de Fidel Castro como texto.

"VENCEREMOS". Dirección, argumento y guión de Jorge Fraga; fotografía Gustavo Manyulet, Arturo Agramonte, Pablo Martínez y Jorge Herrera; edición Angel López. Presenta el acto conmemorativo del 26 de Julio de 1960 en las estribaciones de la Sierra Maestra.

"UN AÑO DE LIBERTAD". Dirección y guión de Julio García Espinosa; fotografía Jorge Herrera y Arturo Agramonte; edición Carlos Menéndez; narración Pablo Armando Fernández. Es el primer recuento que realiza el ICAIC, en un montaje que presenta la labor realizada por la Revolución durante el primer año de liberación.

Hasta aquí, la producción de documentales más sobresalientes entre 1959 y 1960.

nacimiento y coincidencia

El nacimiento de estos primeros creadores y sus obras, así como el nacimiento del grupo que inmediatamente les ha sucedido, coincide históricamente con el nacimiento del Poder Revolucionario y el nacimiento de la Industria Cinematográfica. Asimismo coinciden virtudes y defectos.

Han surgido nuevos nombres en la lista de directores multifacéticos, nuevos camarógrafos se han incorporado al grupo, se incrementa la utilización de nuestros músicos más destacados, se desarrollan nuevos editores, alguno que otro poeta colabora en los textos.

Se hace el primer cine de la Revolución, el primer cine-arte de la nación, el primer cine de sus realizadores.

Hablan dos realizadores de este tiempo que actualmente reafirman su actitud de interés por el documental:

JOSE MASSIP:

—Hay una concepción tradicional del género documental que está ligada al cortometraje. Se confunde. Yo preferiría llamarlo "cine de no ficción". En este cine busco realizar una obra a través de la cual se pueda conocer la época en que estamos viviendo: un

testimonio, un documento. Me gustaría hacer una película que fuera útil a los arqueólogos del siglo XXI que nos estuvieran estudiando.

JORGE FRAGA:

—En el documental persigo lo mismo que con el cine en general: contribuir con la Revolución a cambiar las cosas, contribuir al desarrollo de la Revolución.

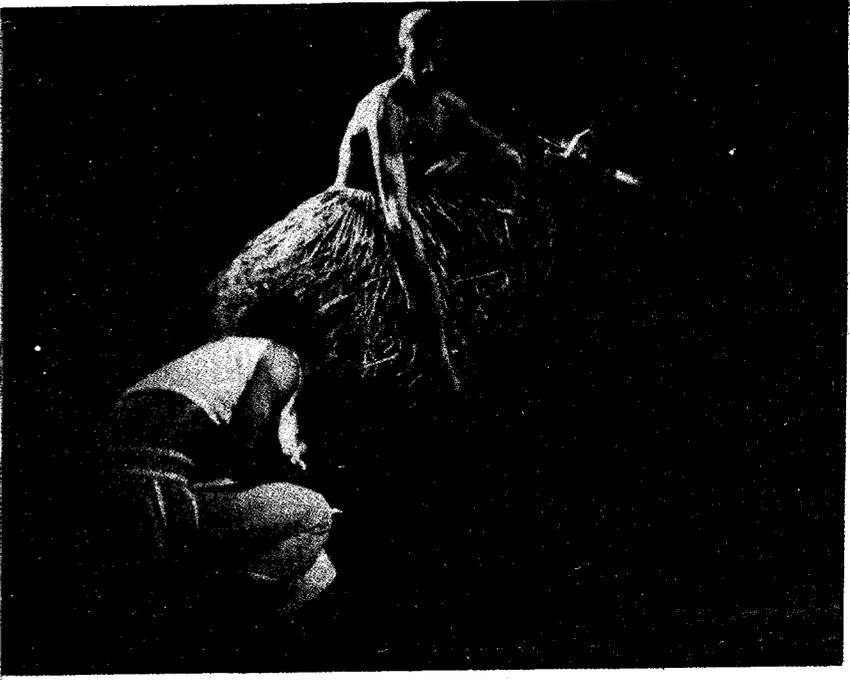
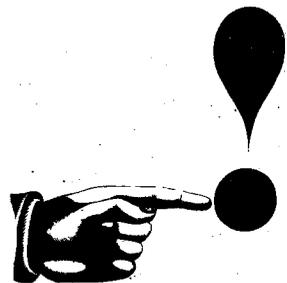
En el 1959-1960 la búsqueda formal no es la principal angustia, la necesidad de expresar el aliento de la Revolución, fresca y latente, se vuelca en obras breves, dramáticas, apasionadas, con algún cierto toque de ingenuidad. Cine joven con muchas cosas que decir, pero sobre todo con una urgencia por declarar a una Revolución vigorosa, epopéyica, popular, optimista.

Hay un contenido nuevo (o inédito en nosotros) para un cine nuevo, aunque la forma para este contenido no sobrepasa de los cánones tradicionales del cine documental y hasta un poco del amateur en algunos casos.

Pero romanticismo y apologética no se traducen en defecto sino en característica legítima aun cuando en el desarrollo ulterior de las etapas de madurez pueda distanciarse este tiempo con un criterio más agudo, viéndole como: falta de profundización, con un toque de paternalismo en ocasiones, excesivo en el uso de los textos, estadísticas, didacticismo, urgido de más atrevimiento en el montaje, limitado a ordenar una estructura coherente en la mayor parte de las veces, necesidad de una liberación de las formas, de una movilidad de la cámara, de hacer los planos menos expositivos y estáticos, o la pobreza de la banda sonora, la falsedad de las reconstrucciones humanas, en general la necesidad de una dinámica y al mismo tiempo de una sobriedad.

No obstante, los documentales cubanos comienzan a proyectarse en las pantallas internacionales, mientras en los festivales y comentarios de la crítica se demuestra interés y respeto por este cine nuevo.

Al mismo tiempo, a mediados de 1960, comienza su larga historia de trabajo, el Noticiero Latinoamericano ICAIC, que comienza bajo la dirección de Alfredo Guevara y continúa con Santiago Alvarez, con un laborioso equipo de camarógrafos, editores, musicizadores, etc., quienes, en el transcurso de los siguientes tiempos desarrollarán una tarea de enorme importancia para la cinematografía latinoamericana en general, desde el punto de vista informativo, artístico, educacional e ideológico, verdadero vehículo de defensa y divulgación de los movimientos de liberación del tercer mundo.



Hemingway.
Director:
Fausto Canel

Historia de un ballet.
Director:
José Massip

Historia de una batalla. Director:
Manuel Octavio
Gómez

La presencia y trabajo en Cuba de figuras prominentes del documental, como Joris Ivens, Chris Marker y otros cineastas de prestigio internacional, influye en todo este periodo, así como también el acercamiento y estudio de las mejores cinematografías del mundo, y la participación de documentales cubanos en festivales internacionales. Todo esto, unido al desarrollo de la Revolución en sus pasos más radicales y al paralelo desarrollo de la industria cinematográfica en camino a su consolidación.

De este modo, se realizaron documentales importantes como:

"GUACANAYABO". Dirección y argumento de Manuel Octavio Gómez, guión y texto José Manuel Fernández y Manuel Octavio, fotografía Jorge Herrera, música Jesús Ortega, edición Angel López. Es una visión de la vida casi primitiva de los pescadores del Golfo de Guacanayabo en el momento mismo en que se enfrentan a los cambios que trae la Revolución.

"MEDICOS DE LA SIERRA". Dirección, argumento, guión y texto de Alberto Roldán, fotografía Luis Marzoa, edición Roldán y Gloria Pyñeiro. Es una especie de reflejo poético de la vida del campesino con relación a la carencia de atención médica de otras épocas y el esfuerzo que se realizaba por parte de la Revolución para tratar de subsanar ese mal, llevando la medicina a los lugares más recónditos.

"LA MONTAÑA NOS UNE". Dirección, argumento, guión y texto de Jorge Fraga, fotografía Luis Marzoa, música con improvisaciones de los guitarristas Leo Brouwer y

segundo tiempo

Los primeros realizadores han pasado a ser directores de filmes de ficción de largo metraje, mientras que han aparecido otros nuevos nombres en el documental.

Este segundo tiempo, entre 1961 y 1962, si lo dividimos artificialmente, puede considerarse continuidad del primero, con iguales virtudes y superando, en ocasiones, los defectos.

Se da una reafirmación del cine como espectáculo, una mayor ligereza en el ritmo y tiempo interior del filme, un dinamismo, edición imaginativa,

cámaras más profesionales y libres. Asoma un aire épico por una parte, también una mayor coherencia en estructura y temática, y sobre todo una concepción más rica y compleja de la realidad que conduce a un adentramiento en el hombre. Aun hay retórica en unos, exceso de didactismo en otros, un texto inadecuado en los más.

Etapas de crecimiento y desarrollo, da lugar a documentales de alta calificación. Se engrosan las filas con la incorporación de realizadores, técnicos y otros artistas, provenientes de algunas agencias publicitarias, miembros de los cine-clubs, la televisión y algunos camarógrafos, etc., de los mejores del viejo "cine" comercial.

LA SEGUNDA ETAPA: MAYOR LIGEREZA Y DINAMISMO, UNA EDICION IMAGINATIVA

Jesús Ortega, edición Carlos Menéndez. Filmada pocos meses antes de "Y me hice maestro" de los mismos realizadores, pero con fotografía de Julio Simoneau, plantea una descripción muy sumaria de las actividades más características de un día de labor de los jóvenes que estaban preparándose en Minas de Frío para Maestros Voluntarios, a través de una estructura y texto epistolares, en primera persona (una maestra voluntaria). La siguiente "Y me hice maestro" es como una continuación de la anterior, de manera menos subjetiva y tratando de mostrar no sólo las actividades sino el significado de las mismas.

"AY IKE". Dirección, argumento y guión de Fernando Villaverde, montaje de materiales filmicos del archivo del Noticiero Latinoamericano ICAIC, edición Carlos Menéndez. Es una sátira sobre la política imperialista norteamericana, a través de la figura de "Ike" Eisenhower.

"EL CONGO 1960". Dirección, guión y narración de Fausto Canel, con fotos de archivo y edición de Carlos Menéndez. Plantea, como su título lo expresa, la situación imperante en el Congo, en 1960, denunciando el colonialismo, a través de un panorama general que enmarca el asesinato de Patricio Lumumba.

"GANAREMOS LA PAZ". Dirección, guión, texto y edición de Roberto Fandiño, fotografía del colectivo de camarógrafos del ICAIC, musicalización Arturo Iglesias. Explica cómo los milicianos se entrenan para defender la paz y cómo lo hacen cuando se produce la invasión mercenaria de Playa Girón.

"MUERTE AL INVASOR". Realizado por el Noticiero Latinoamericano ICAIC, es una exposición para la historia sobre la primera derrota sufrida por el imperialismo en América Latina, en Playa Girón.

También en este tiempo, el documentalista holandés Joris Ivens, realiza en Cuba y tomando como base la realidad cubana, dos interesantes aportes a nuestro movimiento documental:

"CARNET DE VIAJE" y "CUBA, PUEBLO ARMADO", ambos con fotografía de Jorge Herrera, Gustavo Manyulet y Ramón Suárez, música Harold Gramatges, edición Helen Arnal y Sophie Coussein, dirección, argumento y guión de Joris Ivens.

A continuación surgen otros documentales de alta expresión, posiblemente los puntos culminantes de la producción de los primeros tiempos:

"COLINA LENIN". Dirección y guión de Alberto Roldán, texto Amaro Gómez, fotografía Rodolfo López, edición Helen Arnal, sonido Raúl García y Virgilio Calvo. Se trata de un ensayo sobre el pueblo de Regla, sobre sus aspectos más notables: revolución, religión, sincretismo religioso, absurdo, novedad, historia.

66/CUBA

"HEMINGWAY". Dirección Fausto Canel, guión Marc Scheifer, fotografía Ramón Suárez, música Natalio Galán, edición Roberto Bravo, narración Lisandro Otero. Es un homenaje póstumo al brillante escritor y amigo de Cuba, en un recorrido por su villa en las afueras de La Habana, sus objetos, su voz, su memoria, su vida, su obra, su pensamiento progresista.

"HISTORIA DE UN BALET". Dirección, argumento, guión y texto de José Massip, fotografía Jorge Haydú, coreografía Ramiro Guerra, edición Mario González, música del folklore cubano. Es un documental en parte didáctico, en parte experimental, que muestra el desarrollo de una idea tomada del folklore nacional y llevada a convertirse en una obra artística que es el ballet "Suite Yoruba" de Ramiro Guerra.

"HISTORIA DE UNA BATALLA". Dirección Manuel Octavio Gómez, argumento José Antonio Jorge, guión de ambos, fotografía Rodolfo López, edición Nelson Rodríguez. Es la historia del año 61 en Cuba, con los dos acontecimientos más destacados de ese año sirviéndole de base: la lucha contra el analfabetismo y la lucha contra el imperialismo.

"PRIMER CARNAVAL SOCIALISTA". Dirección y guión de Alberto Roldán, fotografía Ramón Suárez, edición Nelson Rodríguez, sonido Raúl García y Otto Labarrere. Es una muestra del primer Carnaval después de declarado el carácter socialista de la Revolución.

"PRIMERO DE MAYO SOCIALISTA". Realizado por el Noticiero Latinoamericano ICAIC. Dirección Roberto Fandiño, fotografía del colectivo de camarógrafos del ICAIC, musicalización Arturo Iglesias, texto del poema de Maiaacovski "Mi primero de mayo". Documental en color sobre la fiesta del trabajo de 1961.

Dos directores de esta etapa responden:

Pregunta: *¿Aún te interesa el género documental como realizador?*

MANUEL OCTAVIO GOMEZ: Sí, cómo no.

ALBERTO ROLDAN: Si me interesa, lo que pasa es que en este momento estoy más interesado por el mundo de la ficción, lo que éste significa, fabricarlo todo de arriba a abajo. Me permite expresar en él asuntos que me interesan más. Y en el documental lo que me interesaba era el cine-ensayo. El documental me interesa aún, pero no como para acometerlo en este momento.

Pregunta: *¿Cuál es tu objetivo básico en el género documental?*

MANUEL OCTAVIO: No te voy a decir "reflejar la vida", por favor. Eso sería caer en generalidades. Mira, hoy me interesaría hacer un documental sobre Nuevitás, por ser el documental una forma más directa de expresar todo lo que hay allí y captarlo más frescamente. Aunque uno se proponga hacer un cine directo en el largometraje, siempre hay algo preparado.

ROLDAN: Mi relación con el cine documental, en el tiempo en que lo hacía y las influencias que entonces tenía, ha variado mucho hoy. Actualmente, el cine-ensayístico en el documental debe ser renovado con otro lenguaje menos literario. Hoy tendría que buscar una nueva forma de enfocarlo.

NOTA: Ambos realizadores, documentalistas en la etapa que acabamos de revisar, actualmente son directores de filmes de ficción de largometraje.

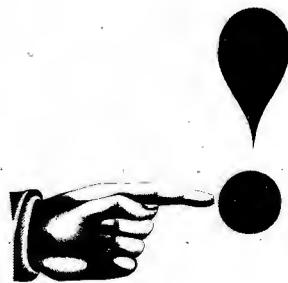
A fines de 1961, surge la Enciclopedia Popular ICAIC, asunto corto de diez minutos de duración con notas variadas de carácter didáctico como aporte al Año de la Educación y que sirve como taller experimental en la formación de nuevos cuadros de realizadores.

Se ha cumplido, en cierto modo, la fase del esfuerzo por expresarse sin tener un dominio o una experiencia del quehacer cinematográfico. Los éxitos del documentalismo cubano aumentan en los festivales internacionales.

premio a la virtud

En el Festival de los Pueblos, en Florencia, ha obtenido premio "TIERRA OLVIDADA" en 1960.

En el Festival de Leipzig de 1961, se concede a Cuba el "Premio al mejor programa", con: "ESTA TIERRA NUESTRA", "LA VIVIENDA", "ASAMBLEA GENERAL", "SEXTO ANIVERSARIO", "POR QUE NACIO EL EJERCITO REBELDE", "LA MONTAÑA NOS UNE", "LOS TIEMPOS DEL JOVEN MARTI", "UNA ESCUELA EN EL CAMPO".



El V Festival de cine de Londres, menciona en la selección de las películas más notables del año: "EL NEGRO" y "MUERTE AL INVASOR".

En la III Exposición de Cine Latinoamericano de Sestri Levante, Italia, "COLINA LENIN" comparte el primer premio "Medalla de Oro", y el programa cubano recibe también el premio del Mejor Programa de Conjunto.

En 1962, el Festival de Leipzig otorga el "Gran Premio Paloma de Oro" al documental cubano "HISTORIA DE UN BALLETO" y medalla de oro del Movimiento de la Paz a "Y ME HICE MAESTRO".

En 1963, la IV Reseña de Cine Latinoamericano de Sestri Levante, da su Primer Premio de Cortometraje compartido entre "HEMINGWAY" y "PRIMER CARNAVAL SOCIALISTA".

En Karlovy Vary, Checoslovaquia, en 1962 "COLINA LENIN" recibe el tercer premio del Symposium de las Jóvenes y Nuevas Cinematografías.

En el III Festival Internacional Cinematográfico de Moscú, URSS, 1963, el Premio de Plata es otorgado por el jurado de cortometrajes a "HISTORIA DE UNA BATALLA".

tercer tiempo

1963. La lucha ideológica es más compleja, la industria ha pasado del desarrollo a la madurez, la fase emotiva se ha cumplido, los creadores se sienten caer de golpe sobre tierra firme, parece esfumarse la magia encantadora de los primeros tiempos.

Las contradicciones entre el sueño y la realidad son verdades cotidianas, hay que luchar duro y trabajar, distanciados ya de un ambiente épico y solemne. La responsabilidad es mayor e indeclinable en cualquier acción individual o colectiva. La guerra amenaza, pero es un "pendiente" diario, la paz es una necesidad que nos hace guiños como una utopía impracticable ante la realidad amenazante.

En el puerto.
Director:
Alberto Roldán



En un barrio viejo.
Director: Nicolás
Guillén Landrian



Ciclón.
Director:
Santiago Alvarez



OPERACION RESCATE: REVISION CRITICA DEL PASADO, EL ACERCAMIENTO A UN PUBLICO

Se construye el socialismo con esfuerzo y tesón, mientras el sectarismo emerge. Sectarismo y dogmatismo golpean la conciencia y sensibilidad de los artistas.

El mundo de Bradbury o Ionesco es un empirismo: cibernética, violencia, coherencia, automatización, divergencias entre las ideologías. Lo blanco no es tan blanco, lo negro no es tan negro, la realidad rompe esquemas y el facilismo se evidencia.

En el campo cinematográfico, el documental invade la ficción y la ficción se cierne en el documental, quizás es que en el resto de la actividad del hombre sucede lo mismo. ¿Qué ocurre? Se plantea una crisis entre lo que se hace y lo que hace falta hacer.

"GENTE DE MOSCU". Dirección Roberto Fandiño; fotografía Julio Simoneau; música Fabio Landa; edición Nelson Rodríguez. El director se sitúa en un punto de vista subjetivo para mirar a Moscú, a través de su óptica —con cámara oculta en su mayor parte— triste, pensativo, sosegado, cáusticamente crítico a veces.

"EN UN BARRIO VIEJO". Dirección Nicolás Guillén; fotografía Livio Delgado; música Federico García y F. Brito; edición Caíta Villalón. Documental muy breve que presenta estampas de la Habana Vieja, captadas al paso de la vida cotidiana, con un aire nostálgico y una poetización de lo "feo".

"EL PARQUE". Dirección Fernando Villaverde; texto Herminia Naredo; música Gonzalo Roig y Roberto Valera; Francisco Rojas y M. Duchesne Cuzán; fotografía Jorge Herrera; edición Inés Martiatu. Es un regodeo en los recuerdos del pasado que vive pese al presente revolucionario, en aquellos que no pertenecen a ese presente.

"UNA VEZ EN EL PUERTO". Dirección Alberto Roldán; fotografía Jorge Herrera; música Fabio Landa; edición Helen Arnal; texto Jorge Fraga, Amaro Gómez y Julio García Espinosa. Muestra algunas frustraciones del impulso revolucionario, pretendiendo un ensayo sobre aspectos parciales de la realidad cubana, dentro de la vida cotidiana de un lugar: el puerto.

"CUENTOS DEL ALHAMBRA". Dirección Manuel Octavio Gómez; fotografía Rodolfo López; música de Anckerman; orquesta Teatro Alhambra; edición Nelson Rodríguez. Se propone mostrar distintos aspectos de nuestro pasado pre-revolucionario, en especial "la frustración", a través de varios viejos actores de nuestro teatro vernáculo. Es la historia de una república, paralela a la de un viejo teatro, ambos frustrados.

"EL RETRATO". Dirección Oscar Valdés y 68/CUBA

Humberto Solás; fotografía Tucho Rodríguez; música Leo Brouwer; edición Nelson Rodríguez. Corto dramático basado en un cuento de Aristides Fernández sobre la relación subjetivo-idílica entre un pintor torturado por frustraciones de su inspiración y un retrato de mujer.

"SOBRE LUIS GOMEZ". Dirección Bernabé Hernández; fotografía Livio Delgado; música Luis Gómez; edición Amparo Laucirica. Muestra el mundo de un trovador campesino, poeta natural, que canta a la muerte.

"LA JAULA". Dirección Sergio Giral; argumento Miguel Benavides; fotografía Livio Delgado; edición Caíta Villalón. Documental que, en un ambiente y una estructura dramática, presenta el mundo íntimo del sicópata.

"EN LA NOCHE". Dirección y guión Pastor Vega; fotografía Jorge Haydú y Alberto Menéndez; música Roberto Valera; edición Justo Vega. Corto dramático de factura "onírica" que subjetivamente muestra el aislamiento y la imposibilidad de integrarse a una realidad nueva por parte de aquellos cuyos caracteres no corresponden a esa realidad y sostienen valores y criterios ajenos a la misma.

Hasta aquí, los trabajos más logrados de este tiempo, cuyas características positivas son, sin lugar a dudas, la belleza plástica, el ritmo, la fotografía rica —se revelan en esta fase brillantes ejemplos de buenos fotógrafos de fuerte personalidad— buen gusto, búsqueda de una originalidad —pese a influencias notables como la de Agnes Varda, por ejemplo— y una dosis de anticonformismo, aunque en muchos casos mal balanceada o perdida entre el pesimismo, la inseguridad, la duda o la falta de profundidad para abordar los problemas.

La fase, en su conjunto, presenta un grupo interesante formalmente, pero sin embargo, hay casos en que el resultado de las contradicciones y la falta de base para comprenderlas, ha dado lugar a temas nostálgicos en algunos, evasivos de la realidad y de la lucha necesaria en otros. El pasado en el presente, el presente en el pasado, eclecticismo, tenebrosidad, simbolismos fuera de tiempo, la queja, el desconcierto, el estado de ánimo, aparecen en varias realizaciones como consecuencia, tal vez no consciente, de las referidas contradicciones del momento.

A esta misma etapa cronológicamente corresponden:

"CICLON". Dirección Santiago Alvarez; fotografía del colectivo de camarógrafos del ICAIC, ICR y MINFAR, editores Mario González y Norma Torrado. Este documental sobre el ciclón Flora, presenta el drama de Cuba en el mar Caribe, en los momentos en que se está desarrollando una Revolución, con un gobierno revolucionario, a través de los actores que son: naturaleza, pueblo, gobierno revolucionario.

"Ciclón" representa un punto y aparte en esta fase de la producción del ICAIC y es particular, un salto de calidad en la producción de Santiago Alvarez como realizador, que se mantiene como un caso particular dentro del movimiento documental cubano, ya sea por el Noticiero que dirige como por sus documentales y su método de trabajo, el equipo de colaboradores con los que siempre cuenta en conjunto, etc.

También son de importancia en este tiempo:

"VUELO 134". Dirección José Antonio Jorge; fotografía Julio Simoneau; edición Roberto Bravo; escenografía Pedro García Espinosa y Luis Lacosta. Corto dramático que muestra el asalto armado de un grupo de contrarrevolucionarios a un avión de pasajeros en vuelo, con el objeto de desviar la ruta hacia Miami, circunstancia que permite confrontar las posiciones éticas de los contrarrevolucionarios y los revolucionarios en un momento crítico.

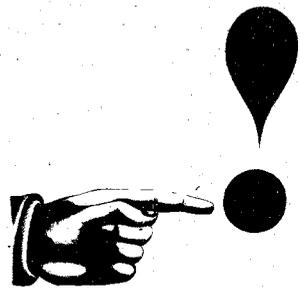
"MORADA AL SOL". Dirección Alejandro Saderman; fotografía Tucho Rodríguez; edición Caíta Villalón; texto Roberto Fernández Retamar. Documental sobre la arquitectura colonial cubana, reflejando su evolución histórica y estilística y la paulatina aparición y presencia cada vez más intensa de elementos y soluciones característicamente cubanos. El documental fue realizado en homenaje al Congreso Internacional de Arquitectos que se celebraba en La Habana.

Ha sido el año de las coproducciones en largometraje —con Francia, Checoslovaquia, República Democrática Alemana, URSS— para crecimiento de la industria cubana pero con pésimos resultados artísticos. Así también, debido a razones económicas y necesidades de distribución, el cine socialista indiscriminadamente invade las salas, mientras que el cine capitalista cuya adquisición equivale a gasto de divisas, es más reducido y selectivo. Todo esto ofrece una contribución más a una nostalgia por temas y modos no consecuentes a la realidad nacional, una desfiguración de esa realidad, textos de pretensión filosófica "de modé", mito y mimetismo de pretendida "universalidad".

En suma, hay innegables logros formales, montajes interesantes, efectivos juegos del tiempo y la estructura, cámaras más libres, oficio y desarrollo técnico y artístico, pero la actitud en cambio se ha reprimido en muchos casos en una inercia contemplativa o huidiza cuando era más necesario incitar a la acción o actuar. La actitud de militancia se ha tornado en ambigüedad de la práctica. Otros tres directores definen su actitud ante el documental:

SERGIO GIRAL:

—Me interesa el documental como un medio de aprendizaje y dominio de la técnica, además del estrecho contacto con la realidad que en este



género se logra. Los medios con que cuenta el documental son mucho más libres que los del largometraje, da mayor margen para la experimentación, e inclusive permite tratar temas de ficción con actores y otros elementos del largo, que es mi objetivo. Por otra parte, el documental ofrece la ventaja de que el constante contacto con la realidad amplía nuestra óptica y nuestra capacidad de profundización.

PASTOR VEGA:

—El documental como obra acabada tiene capacidad para golpear al espectador, que no poseen otros géneros. Un espectador no puede reaccionar diciendo "¿Viste lo que pasa en la película?" sino que necesariamente tiene que reaccionar diciendo "¿Viste cómo es la vida?"

BERNABE HERNANDEZ:

—El documental es lo que más me interesa. En él busco una realidad que está dentro de mí, o quizás no eso precisamente. Es que yo me doy cuenta de lo que yo pienso cuando veo mis documentales. No es una concepción a priori sobre la realidad, sino que es el documental el que me hace consciente de esa realidad. O lo que es lo mismo; uno se descubre a sí mismo a través de lo que hace.

la revalorización

En el siguiente tiempo, que siempre artificialmente, podemos ubicarlo entre 1964 y 1965, el movimiento documental cubano va a una Operación Rescate. En él se expresan aún elementos de la fase precedente entremezclándose con la nueva búsqueda, que es más bien una revalorización de todo lo anterior para dar un salto adelante.

La etapa es dura, por no decir crítica, la responsabilidad aún mayor, los acontecimientos cada vez más complejos, la lucha más inminente, el desarrollo es el requerimiento mínimo, la madurez un imponderable. Urge el rescate de la realidad y la agresividad para darle vigencia coherentemente con su tiempo.

Surgen más valores nuevos. Otros realizadores hacen sus primeras obras de importancia. Aparece una esperanza.

Una conciencia crítica de la fase anterior hace aflorar un acercamiento al público y un interés por la problemática rural como imperativo realista de la situación histórica.

En el aspecto técnico, la superación de la banda sonora —hasta ahora muy subestimada en su importancia— se hace conciencia. El error de los textos banales se convierte en un elemento a combatir desde dentro por los propios creadores.

Por otra parte, se acentúa la búsqueda en las realizaciones dramáticas dentro del género y la dirección de actores comienza a ejercitarse a manera de experimentos de escuela-práctica.

Los documentalistas más destacados de las etapas anteriores pasan a hacer filmes de ficción y la realización de documentales queda en manos de los que fueron asistentes de dirección o jóvenes que habían realizado pequeños experimentos. Se ha hecho evidente la importancia de los guiones tanto en el largo como en el cortometraje.

Con la presencia y el estímulo orientador del recientemente fallecido documentalista danés, Teodoro Christensen, el Centro de Estudios Cinematográficos inicia sus primeros pasos que, aunque accidentados, más adelante harán ver sus frutos. La meta es: un nivel artístico como producto del profesionalismo alcanzado. Christensen aporta su experiencia asesorando a los cineastas cubanos.

Un grupo de cineastas jóvenes de Latinoamérica obtiene temporadas de trabajo y estudio en Cuba: antes fueron Ugo Ulive, de Uruguay y Carlos Fernández, de México, ahora son Ibere Cavalcanti, de Brasil, José González Aguilar, y Alejandro Saderman, de Argentina, además de algunos otros.

Habla Saderman:

—Resulta difícil plantear mi posición ante el documental sin tener en cuenta la realidad de las condiciones de mi formación y las posibilidades que se dan en mi medio de origen, Argentina, década del 50: ausencia de escuelas de cine, impenetrabilidad de la industria, inexistencia de un movimiento independiente, etc. En estas circunstancias, los pasos casi fatalmente obligados son: cine amateur de 16 milímetros, cine de cortometraje de 35 milímetros. Obtenida esta meta, y con el impulso que da la inconformidad y rebeldía frente al medio ambiente, desembocar en el género documental es algo que no requiere mayores explicaciones. Pero aún superada esta etapa y abiertas otras posibilidades (largo metraje) no pienso renunciar al género documental, si bien no hago una cuestión de géneros, con mayor razón en estos tiempos de intercontaminación: cine

documental que utiliza módulos del cine de ficción y viceversa. Uno u otro, más todas las posibilidades intermedias o no contempladas por la clasificación, constituyen una herramienta para testimoniar y cuestionar la realidad, o para recrearla, objetivo último del cineasta.

En los festivales internacionales obtienen premios en esta época:

"EN UN BARRIO VIEJO", diploma honorífico en el Primer Festival Internacional de Cortometraje de Cracovia, Polonia, 1964.

"CICLON", Paloma de Oro del VII Festival Internacional Cinematográfico de Documentales y Cortometrajes de Leipzig, República Democrática Alemana.

"ELLA", premio de la Federación de Mujeres de la República Democrática Alemana.

"HISTORIA DE UN BALLET", medalla de oro en el IV Certamen Internacional de Cine Ibero-Americano y Filipino, en Bilbao, España.

Los cortos dramáticos más destacados de esta etapa son:

"EL ACOSO". Dirección de Humberto Solás, fotografía Luis García, música Roberto Valera, edición Caíta Villalón.

"EL ASALTO AL TREN CENTRAL". Dirección Alejandro Saderman, fotografía José Tabío, edición Nelson Rodríguez, diálogos Reguera Saumel.

"LA ESPERANZA". Dirección Manolo Pérez, fotografía Pablo Martínez, música Amadeo Roldán, edición Gloria Argüelles.

Y los documentales:

"ELLA". Dirección Teodoro Christensen, fotografía Jorge Herrera, edición Roberto Bravo. Un cine-encuesta sobre el mundo de la mujer cubana, la lucha por su emancipación social, los prejuicios, su rol y participación en el desarrollo del proceso revolucionario.

"ORO DE CUBA". Dirección, Alejandro Saderman, fotografía Rodolfo López, música Leo Brouwer, texto Roberto Fernández Retamar, edición Gloria Argüelles. Es una síntesis de la historia del azúcar en Cuba —y de alguna manera una historia de Cuba a través del azúcar— con algunos planteamientos de la problemática actual, post-revolucionaria.

"COSMORAMA". Dirección Enrique Pineda Barnet, fotografía Jorge Haydú, edición Roberto Bravo, música Carlos Fariñas. Es un

HOY: UNA MANIFESTACION ARTISTICA DE LAS MAS IMPORTANTES

poema experimental, muy breve, basado en formas en movimiento del pintor Sandú Daríé, con un juego espacial de colores, formas, luces y distintos planos sonoros.

"VAQUEROS DEL CAUTO". Dirección Oscar Valdés, guión Jorge Timossi, música Leo Brouwer, fotografía Luis García, Jorge Herrera, Livio Delgado, Pablo Martínez, Mayito, edición Roberto Bravo. Es un documental de carácter didáctico sobre el trabajo físico, el estilo de vida y los sentimientos del hombre que se dedica a la profesión de vaquero.

"LOS HOMBRES DE RENTE". Dirección Rogelio París, fotografía Jorge Herrera, edición Justo Vega. Es un canto a los hombres que construyen la hidroeléctrica de Renté, en Oriente, a su trabajo y al amor que ponen intensivamente en éste.

"ESCUELA DE ARTE". Dirección Bernabé Hernández, fotografía Luis García, edición Amparo Laucirica. Contempla con una óptica subjetiva y poética, la vida de los becados internos en la escuela de arte de Cubanacán, a veces con un aire que alterna entre lo irónico y lo idílico.

"OCIEL DEL TOA". Dirección Nicolás Guillén, fotografía Livio Delgado, música Roberto Valera, edición Caíta Villalón. Es la historia de un joven de las orillas del Toa, en la región de Baracoa, contemplada a través de imágenes de la naturaleza y de los seres humanos del lugar, con una óptica poética.

"SIN DOLOR". Dirección Luis M. López, guión López y Gilberto Amaud, fotografía Luis Marzoa, edición Roberto Bravo. Una aproximación al mundo íntimo de la mujer en los momentos de la maternidad.

"NOW". Dirección Santiago Alvarez, fotografía en mesa de animación Pepín Rodríguez y Adalberto Hernández, fotos de archivos, trucaje D. Quesada, Herrera G. y J. Martínez, edición Norma Torrado e Idalberto Gálvez. Es un documental canción-protesta, que expresa una denuncia a través de los propios denunciados.

encuesta a realizadores

Pregunta: ¿Te interesa el género documental como realizador?

OSCAR VALDES: Me interesa el cine.

LUIS M. LOPEZ: Sí.

MANOLO PEREZ: No. La experiencia práctica del resultado de mi trabajo me da a entender que me expreso mejor a través de la ficción que en el tratamiento directo de la realidad.

70/CUBA

SANTIAGO ALVAREZ: Sí. Pero no "me interesa", me interesa sumamente.

HECTOR VEITIA: Claro que me interesa. Es lo que más me interesa como género, más que el cine ficción. Además, el cine moderno tiene más de documental que de ficción muchas veces. Ahí está el cine de Godard.

Pregunta: ¿Qué buscas en el cine documental?

OSCAR VALDES: Lo que más me interesa en el cine (documental o ficción) es mostrar con la mayor objetividad posible, el mundo masculino, a través de su profesión (el vaquero, el boxeador, el estibador, el guerrero...) profundizando sobre todo en las características éticas del hombre en cada una de sus actividades y en el grupo social en que está.

LUIS M. LOPEZ: Yo busco un contacto más estrecho con la realidad y de ese contacto extraer toda una materia prima para elaborar mi propia interpretación y canalizar mi propia actitud, para cumplir con esa experiencia con una posición afirmativa como hombre, como creador.

MANOLO PEREZ: El documental ha sido para mí nuestra escuela, nuestra forma de aprendizaje y una forma de "meternos" con la realidad. Lo que yo busco en el documental es manejar los recursos del cine.

SANTIAGO ALVAREZ: Yo busco en el documental enfrentarme directamente, con vivencia, a una realidad, porque me gusta recrear la realidad viviéndola, ya que para mí el cine documental tiene una dosis grande de "aventura" y a mí me gusta la "aventura". Para mí, además, el documental es el compromiso de un artista consigo mismo.

HECTOR VEITIA: En el documental yo busco apresar inquietudes, intereses y formas de ver la vida que a mí me interesan mucho. En definitiva, el ser humano, el hombre con todas sus grandezas y miserias, que a veces no se expresan en forma directa sino en su atmósfera, en la actitud del hombre que está hablando. La realidad en su aspecto cotidiano

que a veces eso es lo trascendental y sobre todo, la realidad cubana que es de una complejidad tremenda que nosotros estamos todavía "rascando en la superficie".

Los premios obtenidos por documentales cubanos en festivales internacionales de 1965 fueron:

"NOW", Paloma de Oro en el VIII Festival Cinematográfico de Documentales y Cortometrajes de Leipzig, República Democrática Alemana.

"CICLON", primer premio, categoría de documentales para TV en el VIII Certamen Internacional Iberoamericano y Filipino de Bilbao, España.

"CICLON", Pavo real de Oro en el Festival de Nueva Delhi, India.

"CICLON", medalla de oro "Ciudad Génova" en la V Reseña de Cine Latinoamericano de Italia.

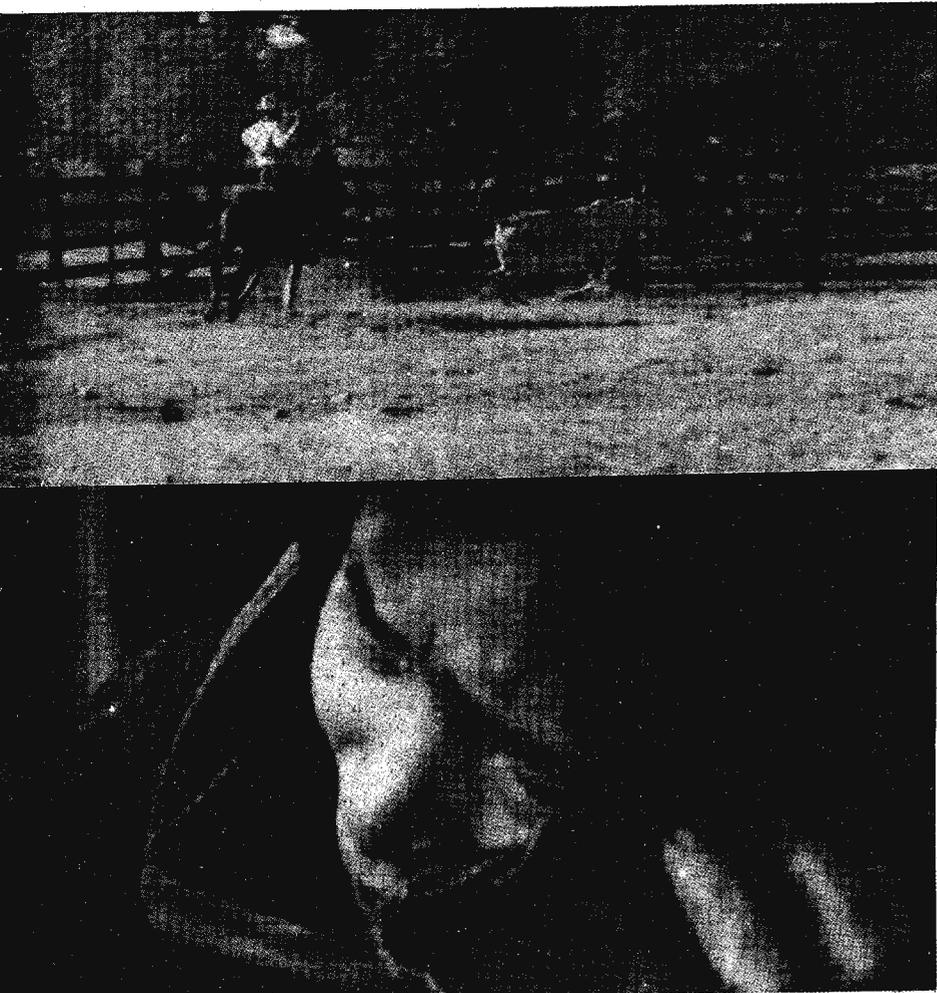
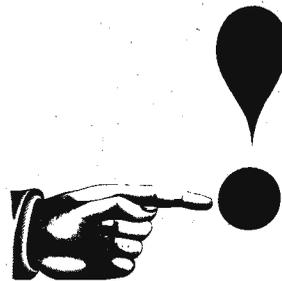
"CICLON", medalla de premio de los Cine Clubs de Madrás, India.

"CICLON", trofeo de plata en Melbourne, Australia.

"VAQUEROS DEL CAUTO", medalla de plata en el IV Festival Internacional Cinematográfico de Moscú, URSS.

Al mismo tiempo, el Departamento de Documentales Didácticos, creado en noviembre de 1963, respondiendo a una serie de urgencias con las que se enfrentaba el ICAIC, desarrolla sus tareas específicas de divulgación y orientación, mientras sus cuadros artísticos y técnicos se desarrollan a un ritmo acelerado. La labor de Documentales Didácticos o Científicos Populares merecería un recuento y estudio aparte. En tanto, anotemos los nombres de sus realizadores más interesantes: Miguel Torres, Santiago Villafuerte, Manolo Herrera y Harry Tanner, y los camarógrafos Raúl Rodríguez y José Riera.

Así también, el Noticiero Latinoamericano ICAIC cuenta ya con cerca de 400 números, habiendo conquistado un prestigio y popularidad, no sólo en el público nacional sino en los sectores más críticos y especializados de todo el mundo, que lo consideran como la mejor crónica filmada de la actualidad y el mejor producto de nuestra industria cinematográfica. El Noticiero Latinoamericano ICAIC requiere también una relación y estudio por separado.



Vaqueros del Cauto. Director: Oscar Valdés

Hanoi, martes 13. Director: Santiago Alvarez

cuarto tiempo

En 1966-67, la industria cinematográfica cubana, paralelamente a la historia de la Revolución, se ha consolidado. La organización es mayor, contamos con un prestigio en algunos géneros precisamente del cortometraje. Tenemos una política dentro del organismo cinematográfico.

Los jóvenes realizadores son semillero de inquietudes, búsquedas, estudio, discusión. Se nos considera como una de las manifestaciones artísticas más importantes del país.

El documental cubano se plantea una urgencia más, que no es otra cosa que la profundización de metas anteriores: hacer latente su actitud de combate y denuncia contra la decadencia reaccionaria y contra el enemigo común, opresor, explotador y agresor de los pueblos —el imperialismo— y colaborar en las fuerzas de avanzada y vanguardia del socialismo.

La producción terminada más interesante de 1966-67, es tan heterogénea como:

"CERRO PELADO". Dirección Santiago Alvarez; fotografía Iván Nápoles, Enrique Cárdenas, Luis Costales; edición Norma Torrado. Es la historia de un barco, de una tripulación deportiva y de un enemigo.

"LA HERRERIA DE SIRIQUE". Dirección Héctor Veitía; fotografía Mayito; edición Roberto Bravo; música de compositores populares cubanos. Muestra la plenitud de la vida de los viejos trovadores. Es la muestra de lo que sucede todos los domingos en la herrería de un viejo trovador, donde todos ellos se reúnen y son felices hasta que se acaba la fiesta.

"NACE UN BOSQUE". Dirección Miguel Fleitas; fotografía Lopito; música Fabio Landa; edición Gloria Argüelles. Es un canto didáctico a todo color a la naturaleza y el trabajo del hombre para hacerla crecer en las tareas de repoblación forestal.

"LA MUERTE DE JOE J. JONES". Dirección Sergio Giral, guión Inés Martiatu; materiales filmicos y fotos de archivo; trucaje de Herrera, Martínez y Puchoux; edición Roberto Bravo. Una denuncia de la guerra de Vietnam, diseccionando irónicamente al cuerpo de infantería de marina del imperialismo norteamericano en sus raíces éticas y culturales, el brutal American way of life.

"EL RING". Dirección Oscar Valdés; fotografía Julio Simoneau, Pablo Martínez, Rodolfo

López, Luis Marzoa; edición Roberto Bravo. Cine-encuesta sobre el mundo del boxeo, su pasado y su presente en Cuba, tratando de profundizar en la idiosincracia del boxeador.

"ANALISIS". Dirección Héctor Veitía; fotografía Mayito; edición Gloria Argüelles; texto Sara Gómez; animación Avila, Martínez y Palenzuela. Documental experimental de ciencia-ficción sobre un tema político con "perspectiva" histórica hacia el futuro. Una preocupación acerca de cosas como la cibernética y la comunicación en un mundo actual en que las normas de vida están con tres siglos de retraso.

"LA FIESTA". Dirección Raúl Molina; fotografía Manyulet; edición Roberto Bravo. La realidad del presente mostrada con encanto y poesía.

"PESCA BRAVA". Realizada totalmente por Tucho Rodríguez. La vida de los pescadores.

"LA CANCIÓN DEL TURISTA". Dirección Pastor Vega; fotografía Livio Delgado; música Carlos Fariñas. Un golpe a la visualización exótica e idealizada de nuestra realidad actual, exponiendo el punto inicial válido para cualquier revolución latinoamericana.

"HANOI MARTES 13". Dirección Santiago Alvarez; fotografía Iván Nápoles; edición Norma Torrado, Idalberto Gálvez; música Leo Brouwer. Es la historia de los 365 días de cada año y de cada pueblo que, como el de Vietnam, luchan por su libertad.

"DAVID". Dirección y guión Enrique Pineda Barnet; fotografía Rodolfo López, Pablo Martínez, Livio Delgado, Julio Simoneau; animación Avila y Martínez; diseños Rostgaard; trucaje Puchoux; música Harold Gramatges; producción Raúl Canosa; edición Caíta Villalón. Recorrido en síntesis por el carácter del mártir revolucionario Frank País, para demostrar que un carácter reflexivo puede llegar a convertirse en un carácter para la acción.

"GUANTANAMO". Dirección y guión José Massip; fotografía Jorge Haydú; edición Mario González. Muestra una ciudad y sus gentes que no son ni una ciudad cualquiera ni gentes como cualquiera. La ciudad cubana cerca de la cual, hace más de medio siglo, los Estados Unidos construyeron una gigantesca base naval. Lo que esto significó para la ciudad y para el país, y la lucha de esa ciudad, dentro de su país, para triunfar sobre la Base vecina.

Y el corto dramático:

"MANUELA". Dirección Humberto Solás; fotografía Jorge Herrera; edición Nelson Rodríguez. Una historia de la etapa de la lucha en la Sierra Maestra, el carácter de una pareja de guerrilleros, en un sobre-desarrollo del documental. Acontecimientos reales reconstruidos de modo documental dramático.

Los premios de 1966 y 1967 para documentales cubanos en festivales extranjeros han sido, hasta el momento:

PROYECTOS: UN SALTO ATREVIDO

"OCIEL DEL TOA" Espiga de Oro al mejor cortometraje por valores humanos en la IX Semana Internacional de Cine Religioso y de Valores Humanos en Valladolid, España.

"NACE UN BOSQUE", medalla de bronce en el Festival Internacional de Películas Forestales, en el Sexto Congreso Forestal Mundial de la FAO, en Madrid, España.

"NACE UN BOSQUE", Arbol de Plata, primer premio, a la mejor película en lengua castellana del Jurado Internacional de Películas Forestales.

"NACE UN BOSQUE", Copa de Plata del Instituto de Cultura Hispánica.

"EL RING" y "NOW", medalla de oro compartida en la Selección Latinoamericana del VIII Certamen de Cine Documental en Bilbao, España.

"CERRO PELADO", primer premio, Paloma de Oro de mediodía en el Festival de Leipzig.

"MANUELA", medalla de plata "Targa D'Argento" en el IV Festival Internacional de Cúneo, Italia.

"MANUELA" Gran Premio de Oro en el V Festival de Viña del Mar, Chile.

"NOW", premio especial del Festival de Viña del Mar, Chile.

"NOW" Primer Premio Placa de Oro, Festival de Cine de la Resistencia de Cúneo, Turín, Italia-1967.

"HANOI, MARTES 13", medalla de plata del V Festival Internacional de Cine de Moscú, URSS.

"HANOI, MARTES 13" Gran Premio Paloma de Oro—Festival Internacional Leipzig-1967 Premio de la Crítica de la R.D.A. Festival Internacional Leipzig-1967

presente
en el presente

La calidad de los documentales cubanos ha sido enriquecida en todos los sentidos, por encima de algunas obras con deficiencias estructurales, falta de definición en la línea de la problemática, falta de imaginación, falta de acercamiento a la realidad, repetición de medios expresivos y recursos, eclecticismo, etc.

72/CUBA

Ya ahora la cuestión está en hurgar en los medios de expresión, profundizar, remover, encontrar el nuevo lenguaje para el nuevo cine, profundizar en la realidad hasta sus raíces con todas sus contradicciones, hacer la práctica revolucionaria en la práctica cinematográfica, para un público nuevo en una sociedad distinta, para un público crítico, activo, participante.

Valga lo siguiente a manera de aclaración a un diálogo anterior acerca de la cuestión de que algunos realizadores de documentales del ICAIC nos planteamos en el presente la búsqueda y ejercicio de un cine de una militancia activa:

1. Es evidente que el noventa por ciento de la producción de documentales del ICAIC, desde sus inicios, ha sido de una militancia temática, y la óptica de los realizadores una óptica revolucionaria.
2. También es cierto que hasta el presente se ha hecho a veces el intento de retomar el espíritu de la primera etapa sin dar lugar, en la mayor parte de las ocasiones, a nada más que repeticiones.
3. El objetivo de algunos de nosotros es aplicar la militancia en un método, en una forma de tomar la realidad en su complejidad, dialécticamente, con una dimensión crítica, impulsándola a una acción directa. Es decir, la militancia en activo: en la temática, en el contenido y la forma revolucionadora y en el método consecuente a una filosofía revolucionaria. Así también, en la actitud —y la actividad en hechos de esa actitud— hacia el público, hacia los acontecimientos, hacia la vida,

La etapa 1966-67 no está vencida. Hay logros de imaginación, originalidad, estructura, autenticidad, y hasta —a veces— una profundización de la realidad y una poesía.

Hay nuevos proyectos en vías de realización, que prometen un salto atrevido. La realidad más vigente es una: existe un movimiento documental cubano "sin pasado", con todo un presente largo (1959-67) y consolidado, que se proyecta hacia el futuro (con perdón de estos finales "luminosos").

carra a carra

CON
SANTIAGO ALVAREZ



USAR LA CABEZA PROPIA

—Yo soy un producto del "subdesarrollo acelerado". La Revolución me hizo director de cine. Aprendí el oficio manoseando millones de pies de película. He podido realizar sueños muy viejos, de cuando "Nuestro Tierapo", donde teníamos un cine-club y aspirábamos a hacer un cine cubano, en función de una sociedad diferente. Yo tenía inquietudes, las mismas inquietudes que pueden tener un buen hijo de vecina que va mucho al cine, pero no podía expresarlas. Ahora que puedo, lo hago.

Así habla Santiago Alvarez, el cineasta que más premios internacionales ha ganado para Cuba (ya es un hábito: este mes conquistó otros tres en Alemania Democrática y en Italia). Entre *Ciclón*, *Now*, *Cerro Pelado* y *Hanoi, Martes 13* ha ido acumulando trofeos y medallas para llenar un ambicioso estante en cualquier oficina. Pero en el despacho de Santiago Alvarez no se ven esas condecoraciones sino algunos cuadros de pintores latinoamericanos, una pequeña estructura de tornillos que remeda al Quijote de Picasso y una montaña de revistas abiertas, marcadas y subrayadas.

Nació en 1919 y estudió Filosofía y Letras en la Universidad de La Habana. Fue miembro fundador y dirigente de la sociedad cultural "Nuestro Tiempo" donde se agruparon intelectuales progresistas cubanos antes del triunfo revolucionario. Ha filmado 20 documentales en 7 años y un noticiero cada semana durante 386 semanas.

Es Vicepresidente del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) donde dirige también el Departamento de Cortometrajes y el Noticiero ICAIC Latinoamericano. Este noticiero ha sido su mejor escuela y sigue siendo su tema de conversación preferido: —Mi mayor orgullo es haberlo iniciado y mi satisfacción continuar en él. Ello me permite confrontar semanalmente la realidad cubana e internacional, penetrar en ella, interpretarla y no alejarme. Sobre todo eso: no alejarme. Ahí radica gran parte del éxito de mi trabajo: estar inmerso en la realidad de mi país, seguirla paso a paso. Por muy poca sensibilidad que se ten-

ga, una realidad cambiante como la actual permea y enriquece a cualquier creador y lo hace trabajar constantemente y trabajar constantemente es la mejor forma de sentirse uno "en su punto".

Todo, hasta la vida, es un montaje cinematográfico

—El noticiero es un producto esencialmente informativo. Ciertamente, pero no únicamente informativo. Y aunque esa es su característica principal no tiene por qué ser descuidado ni convertirse tampoco en crónica social socialista, siguiendo la línea convencional de los noticieros filmicos: una seguidilla de noticias por secciones, sin hilación. Mi preocupación ha sido no independizar las noticias, sino ensamblarlas de manera que transcurran delante del espectador como un todo, con una sola línea discursiva. Esta preocupación produce esa estructura deliberada para alcanzar la unidad. De ahí que muchos califiquen a nuestro noticiero como documental.

—Hablemos de su estilo de trabajo ¿quiere?

● No hago guiones previos. Como creador tengo mi "escenario interior", una visión anticipada de lo que voy a filmar o estoy filmando. Independientemente del escenario exterior existe para mi este guión mental estructurado por la experiencia anterior, las vivencias acumuladas, etc. Me pasa hasta cuando no filmo directamente. Por ejemplo: **Now**. No lo filmé en vivo pero viví en Estados Unidos por un tiempo y fui testigo de la discriminación racial en el Sur, conocí la tristeza de los negros y la violencia que se ejerce sobre ellos. Cuando tuve el material de **Now** en mis manos, el guión mental me dictó el orden, el ritmo, el aprovechamiento de los elementos. La estructura cinematográfica surgió en el cuarto de montaje, en torno a la canción de Lena Horne ante la que reaccioné de acuerdo a todas esas vivencias anteriores.

Después vi a un pueblo como el alemán, en general poco expansivo en sus manifestaciones, integrarse a la pantalla, aplaudir, emocionarse con esa interpretación nuestra de la violencia racial en USA.

● Trato de usar lo menos posible la narración verbal. El cine tiene su lenguaje propio que aunque no excluye la palabra tampoco depende de ella. Disponemos de la imagen, banda sonora (con música y efectos) y hasta de los silencios para expresarnos. Con todo eso se puede tejer una narración.

● El montaje, eso es lo más importante. Todo, hasta la vida, está compuesto por secuencias y es un montaje cinematográfico. Depende de la imaginación y de cómo se organicen los elementos.

Fíjese en los discursos de Fidel. Son mis mejores ejemplos de lo que es un buen guión. Fidel se expresa como si utilizara secuencias cinematográficas, estructura imágenes retrospectivas y prospectivas, hace un montaje didáctico, dinámico, moderno y comunicativo a la vez. Eso es precisamente el cine: un arte de masas. Los problemas empiezan cuando los cineastas olvidan ese principio y pierden el tiempo y se lo hacen perder a los demás.

El noticiero: una escuela colectiva. Siempre el mismo equipo de trabajo

—El noticiero no fue solamente mi escuela, sino la escuela de todo un equipo técnico.

La mayoría de los camarógrafos y editores del ICAIC comenzó trabajando en el noticiero. Allí aprendieron. Hemos ido formando un equipo técnico capacitado que trabaja con rapidez y eficacia. Es el mismo equipo para el noticiero y para mis documentales. Camarógrafos, editores, sonidistas, los mismos laboratorios. Esto ha permitido una integración en el trabajo, una mejor distribución de los recursos técnicos y la especialización individual.

La ignorancia y el prejuicio

—Estamos formando una gran colección de música actual, de vanguardia. Con nosotros trabaja la vanguardia musical cubana. Hemos dado ha conocer figuras musicales internacionales, a contrapelo de prejuicios. Esos prejuicios, que hoy comienzan a superarse, son producto de la falta de información. La ignorancia provocó que en determinado momento se estimara tabú cierta música moderna. Si hacer un tabú de cierta música moderna es malo, malo también lo es el caer en el otro extremo dándole importancia sólo a aquella música que tiene entre sus elementos ritmos de twist o de sus variantes sincopadas. También hay música moderna de otro tipo. La ignorancia es la madre de los prejuicios nuestros, de toda clase. El miedo a la reacción del pueblo muchas veces es engendrado por la falta de confianza en el pueblo.

Una noticia y tres preguntas cortas: breve visión del cine cubano actual

—Siento gran satisfacción por haber sido designado para hacer un documental de largometraje sobre el Che. Es un trabajo de gran responsabilidad, tanto por el tema como por la forma en que logre interpretarlo. Recién comienzo a trabajar y no puedo adelantarme nada. Es un proyecto de cuidadosa y larga elaboración. El documental de cortometraje **Hasta la victoria siempre**, que se está exhibiendo en los cines cubanos, queda como una experiencia. Este otro documental de largometraje será otra cosa. Pero todavía no sé que cosa.

—¿Dentro de qué escuela o estilo considera a sus documentales?

—No pienso en escuelas. Pienso en ellas sólo cuando un periodista me hace la pregunta. No quiere decir que no me preocupe de ver otros cines, pero al momento de crear trato de olvidarme de todo lo que hicieron otros. Si estoy ayudando a desarrollar una escuela, no me he puesto a teorizar sobre ella. Hago cine. Pienso que los cubanos no tenemos por qué copiar ningún estilo. Nuestra propia realidad y nuestra manera de interpretar los acontecimientos nos dictan una línea de trabajo. Uno asimila todo cuanto ha visto. A mi, por ejemplo, me gusta Flaherty, toda su obra, lo considero un maestro del documental, el símbolo de la aventura cinematográfica. Pero tengo que asimilar lo que admiro y veo, tengo mi propia cabeza y debo pensar con ella.

—¿Qué piensa de nuestro cine de largometraje?

—Que ha tenido menos logros que el cine documental cubano, en general. Se dice que el largometraje es de más compleja realización que el documental. Admitámoslo. Pero no creo que los éxitos del documental cu-

bano deriven de esa menor complejidad. Creo que se explican más bien por el hecho de que sus realizadores se han adentrado más en nuestra realidad y no se han dejado influir, sin asimilarlas totalmente, por corrientes cinematográficas foráneas, no se han dejado deslumbrar por un Antonioni o un Godard. No se trata de aislarse del movimiento cinematográfico universal, sino, otra vez, de masticarlo y asimilarlo con nuestro propio aparato digestivo.

—¿Y dentro de la producción de cortometrajes?

—El documental cubano ha ganado un crédito internacional y nacional indiscutibles por los factores que he mencionado antes.

—Para usted ¿qué es hacer cine?

—Una forma de expresarme, de confrontar mis pensamientos. Como artista comprometido con la Revolución tengo preocupaciones políticas sobre mi país y mi tiempo. Hacer cine es como sentarme a conversar de todo eso, pero no con una sola persona, sino con miles.

● REYNALDO GONZALEZ

LOS PREMIOS

CICLON

Gran Premio "Paloma de Oro"—Leipzig 1964
"Trofeo de Plata"—Melbourne, Australia 1965
"Pavo Real de Oro"—Nueva Delhi, India 1965
"Medalla de Oro"—Ciudad de Génova, en la V Reseña de Cine Latinoamericano, Italia 1965
Medalla "Primer Premio" de los Cines Clubs de Madrás, India 1965
Primer Premio de categoría cortometraje informativo en el VII Certámen Internacional de Cine Documental Iberoamericano y Filipino, Bilbao, España 1965

NOW

Gran Premio "Paloma de Oro"—Leipzig 1965
Primer Premio "Medalla de Oro" Ex-Aequo Festival Iberoamericano, Bilbao, España 1966
Premio Especial Festival de Cortometraje de Irlanda 1966
Premio Especial del Jurado—Viña del Mar, Chile 1967
Primer Premio "Placa de Oro", Festival de Cine de la Resistencia de Cúneo, Turín, Italia 1967

CERRO PELADO

Gran Premio "Paloma de Oro"—Leipzig 1966

HANOI, MARTES 13

Medalla de Plata—V Festival Internacional de Cine de Moscú 1967
Gran Premio "Paloma de Oro"—Festival Internacional Leipzig 1967
Premio de la Crítica de la R.D.A.—Festival de Leipzig 1967

NOTICIERO

Premio del Concurso "26 de Julio" de 1965 organizado por la COR al mejor reportaje de cine.
Premio del Concurso "Alvaro Barba" con motivo de la VII Zafra del Pueblo. 1967

FILMOGRAFIA (documentales)

Escambray
Forjadores de la paz
Ciclón
Pedales sobre Cuba
Cuba, 2 de Enero
New
Año 7
Solidaridad Cuba y Vietnam
Abril de Girón
La escalada del chantaje
Guane, o el comienzo
Cerro pelado
Hanoi, martes 13
La guerra olvidada
Golpeando en la selva
Hasta la victoria siempre
186 reportajes
390 ediciones del Noticiario



Fotos KORDA



FABIOLA

es profesora de modelaje, llegó hace poco de París y opina: "no me gusta la minifalda; sencillamente: no es elegante"

74/CUBA

Soy profesora de modelaje del Taller Experimental de la Moda. Está casada, tiene pelo color rubio dorado. Me gustan los idiomas. Mide un metro sesentidós centímetros y medio, pesa 109 libras, es federada, miliciana y cederista. Tengo 24 años y me gusta el frío, Balzac, Allan Poe y el hombre inteligente, revolucionario, triqueño sin bigote, galante, de belleza no-femenina. Es bachiller, estudió modelaje dos años en París. No me gusta la minifalda ni para la cubana ni para nadie, no es elegante. La falda corta sí. Adora el azul turquesa. Me llené de amor cuando regresé a Cuba después de una ausencia de dos años. Se llama Fabiola Corvisón Cuenca.

FABIOLA

prefiere al hombre inteligente, revolu-
cionario, trigueño, sin bigote, galante.
Un detalle más: está casada con él



DANZA MODERNA: MEDEA Y LOS NEGREROS

Afincado en la tradición folklórica más auténtica y manejando técnicas contemporáneas con una rígida disciplina, el Conjunto de Danza Moderna de Cuba es un serio aporte a la cultura nacional

