



*L.B.J.* es un puro y duro documental de tesis, de una rampante autoralidad que no deja de estar vehementemente adscrita, sin —posibles— medias tintas, a una postura política, a una ideología, con toda la parcialidad de una obra propagandista y libelista, sin que este último adjetivo resulte excesivo. Todo lo contrario; pues no era el propósito de Santiago

Álvarez disimular su militancia en el antimperialismo y el socialismo, arraigados en la Cuba de la década de 1960, como tampoco buscó Serguei Eisenstein disimular su parcialidad durante las también fundacionales épocas de la Unión Soviética.

Álvarez desarrolla con *L.B.J.* un ensayo audiovisual en las primerísimas filas de la más radical vanguardia mediática y artística contra los procederes de los Estados Unidos, ya belicistas, ya racistas, ya en las pugnas internas entre reaccionarios y progresistas, en pro de validar y sublimar la cara izquierda del planeta; con él persigue deconstruir en tres pasos, capítulos o epígrafes, el mandato del presidente de turno de la nación norteamericana, Lyndon B. Johnson (1908-1973), inmerso en esos momentos en el aciago conflicto con Vietnam y revelar los más profundos estratos de sordidez de este gobierno.

Dado que este político ya había sido abordado con tono y estética similares —ironía y sorna implacables— un año antes, en los minutos iniciales

de *Hanoi, martes 13* (1967), como figura axial de la ofensiva estadounidense al país asiático, *L.B.J.* se articula a una suerte de trilogía que completa en 1969 con *79 primaveras* y con Ho Chi Minh como protagonista y contraparte de Johnson en el conflicto.

Pero no va *L.B.J.* sobre las muertes bélicas que sobreesaturan al Vietnam del momento, sino que expone la recurrencia del asesinato político en el contexto «doméstico» del presidente sustituto de John F. Kennedy: precisamente, el fatal atentado a su antecesor (Capítulo Jack); las luchas por las reivindicaciones raciales, protagonizadas por Martin Luther King Jr., Malcolm X y Stokely Carmichael, en las cuales terminan muertos los dos primeros durante el período de mandato (Capítulo Luther); y el otro homicidio del senador Robert Kennedy (Capítulo Bob), como último reducto del progresista legado JFK. No falta la consecuente insinuación de responsabilidad directa de Johnson, con un elocuente foto-plano fijo, donde el político marca la cifra dos con los dedos, cual victoria torcida sobre los hermanos K.

A pesar de los muy nítidos y comprometidos propósitos, *L.B.J.* trasciende —como las piezas del propio director de *El acorazado Potemkin* y, por qué no, de la también documentalista alemana Leni Riefenstahl (ambos consecuentes con sus tiempos y contextos)— la coyuntura histórica, gracias a sus llamativas singularidades expresivas y narrativas: el montaje trepidante se conjuga con una banda sonora de incordiantes tonos y gran connotación dramática, o incluso «melodramática» en un sentido menos chato del término. Ambos apartados se subliman en un intenso ritmo, cuya vertiginosa urdimbre semiótica sigue desafiando las preceptivas.

Sostenido en el *collage* visual como principal recurso, *L.B.J.* se sustenta en la pura apropiación, redimensionamiento y resemantización de imágenes previamente documentadas y filmadas. Asume la fotoanimación como principal técnica, dada la abundancia de material fotográfico con que trabaja, sobre todo la propia efigie de Johnson, quien nunca aparece en imágenes en movimiento, como Carmichael, y secuencias de varios filmes. Se le apela desde el propio impostado hieratismo de las fotos oficiales y de la crónica social; la artificialidad de las poses es impugnada, socavada, derruida, ridiculizada, desde el montaje, la fotografía y la banda sonora. Empalma en estética, narrativa y tono con la obra del otro pilar de la documentalística cubana de la época, el contemporáneo Nicolás Guillén Landrián, cuyo inevitable *Coffea arábica* (1968) coincide en año de producción.

Como recurso expresivo casi perenne, Álvarez prefiere el contraste cáustico y brusco entre imágenes discordantes y muchas veces perturbadoras, no solo por la explicitéz sangrienta, sino por los significados que sugieren una vez combinadas, cual trabajo detectivesco que concatena evidencias dispersas y establece el *modus operandi* de un criminal. En otros momentos, los polos llegan a ser tan brutalmente opuestos como el bebé nacido en cuna de

oro, nieto de Johnson, y el otro niño empapado en *napalm* flameante, con el cual finaliza abruptamente la obra. Deja el sabor más acre posible y la sensación de mayor incomodidad, en pos de la sensibilización y movilización a ultranza de los receptores ante tales aconteceres, o la retirada despavorida de públicos excesivamente «sensibles».

Como pieza relucientemente autoral y militante, *L.B.J.* no pretende negociar en ningún momento con las audiencias. No establece pactos de lectura, no recurre a subterfugios, no deja descansar. Agrede, provoca, desafía, agita en todos los estratos preceptivos y perceptivos posibles...

ANTONIO ENRIQUE GONZÁLEZ ROJAS

129

CUBANO

DE CINE

AÑOS

50