

*Cuando suelo tropezarme con Raúl Rodríguez en alguna calle de La Habana, tengo la impresión de que va en busca de una película. Alguien lo llamó para anunciarle que ya le llegó la última de Ang Lee o una copia restaurada del El ansia, de Tony Scott; y para allá sale, con paso agitado, con la misma ansiedad y pasión con que lo descubrí, hace casi veinte años, en una salita del extinto Centro Cultural Cinematográfico Yara. Todavía lo recuerdo discutiendo aquella secuencia de La pequeña Vera en que la protagonista cuelga unos viejos pescados en una tendedera con el himno soviético de fondo: fin de la programación radial.*

Mis padres eran fanáticos del cine, tanto que todos los días se iban a ver películas. Cuando tuve edad para seguir una trama comencé a acompañarlos. Recuerdo un par de películas que, al verlas, de mayor, sentí lo que llaman los actores la memoria emotiva. Se trata de *Citizen Kane* de Orson Wells y otra de Howard Hawks, con Humphrey Bogart y una escena de violencia que me marcó mucho. Nosotros somos de Santa Clara y allá no había, en mi adolescencia, nada para entretenerse, por eso el cine se convertía en el espacio preferido para pasar el tiempo, y pasártelo bien, de modo que todos esos primeros años de mi vida están ligados a las salas de cine. Un día descubrí, por allá por 1955, un anuncio en *Bohemia* que invitaba a participar en un curso que impartía una academia cinematográfica, tú pagabas y lo enviaban por correo a casa. Yo no soñaba con trabajar en cine, pero sí tenía un interés, casi policiaco, por saber cómo funcionaba la industria. Entonces le pido a mi padre que me compre el curso: unas ciento cincuenta lecciones por especialidades que incluían una suerte de exámenes mensuales. Al poco tiempo me doy cuenta de que me han estafado, aquellas “lecciones” referían una tecnología completamente obsoleta, casi de los albores del cine sonoro. Lo bueno de todo esto es que al final me enviaron, como regalo de “graduación”, una cámara de 8 mm que me sirvió para hacer unos corticos de ficción con los amigos del barrio. Algunos de esos colegas fueron, años después, directores del ICAIC. Filmábamos con película reversible en color que mandábamos a procesar en Estados Unidos. Todavía conservo el proyector con el que hacíamos, por llamarlo de alguna manera, nuestros primeros “cine-debates”. Por esa época estudiaba el bachillerato y los fines de semana trabajaba como proyccionista en un cine de la ciudad. Recuerdo el primer día que entré en una cabina y el deslumbramiento que me produjo aquella máquina de linternas enormes y películas que corrían como serpentinas de carnaval.

*Como el personaje de Totó en Cinema Paradiso.*

Algo así, fue un descubrimiento que, evidentemente, cambió mi vida. Allí vi muchas películas,

la mayoría mexicanas, muy comerciales..., no te estoy hablando de Buñuel o algo por el estilo, te hablo de cine puramente comercial y malo, aunque también es cierto que descubrí las primeras películas de Juan Antonio Bardem que llegaron a Cuba, *Calle Mayor*, *La muerte de un ciclista*, que sí me impresionaron mucho. Ya en el año 60 desembarca en Santa Clara el equipo de realización de *Historias de la Revolución*. Venían a preparar el último cuento sobre la toma de la ciudad. Me integro a ellos hasta donde puedo, apenas me alcanzaba el tiempo entre el bachillerato, el oficio de proyccionista y otro trabajito que tenía en una planta de radio cobrando recibos. En las noches me escapaba para asistir a las filmaciones nocturnas y aprender de montaje de luces, efectos de pirotecnia y movimientos de cámara. En ese momento me vínculo con Octavio Cortázar, Jorge Rouco, Manuel Octavio Gómez, Tomás Gutiérrez Alea y Saúl Yelín, a quien le pedí que me ayudara para entrar al ICAIC. Un año después me estoy entrevistando con Santiago Álvarez, que era como un administrador en aquel momento, y de ahí surge el encuentro con Alfredo Guevara, que es quien me permite entrar al Instituto. Gracias a la ayuda de Néstor Almendros, quien por mucho tiempo me estuvo enviando material virgen a Santa Clara para que yo siguiera produciendo mis cortos, se concreta mi mudanza definitiva hacia La Habana.

*¿Y ahí...?*

Empecé como pude. Recuerdo que fue en Sonido, pero esa gente eran un grupo muy exclusivo, entre mafia y sindicato privado, nunca me aceptaron realmente. Entonces le pido a Alfredo que me ayude a entrar en el Departamento de Cámara, pero él me dice que sobran los fotógrafos y que lo que se necesita es formar editores. A mí la propuesta me desconcertó un poco, pero finalmente entré a la sala de edición de *Realengo 18* (Oscar Torres), que la hacía un editor muy profesional, Julio Chávez, un hombre receloso del que aprendí muy poco. Se lo comenté a Alfredo y entonces me envía a un departamento de reciente creación, que dirigía Octavio Cortázar, y se llamaba *Enciclopedia Popular*. Se hacían unos cortos didácticos que tenían que ver con la enseñanza y donde finalmente encontré el espíritu que andaba buscando. Estuve un tiempo bajo la tutela de Enrique Bravo, él me enseñó las primeras herramientas de edición y corte de negativo, eso fue lo primero que hice: cortar negativo. Después fui asistente y editor en aquellas moviolas verticales que heredamos del cine americano. Trabajaba casi las veinticuatro horas, por las mañanas hacía el montaje de los materiales y en las noches cortaba el negativo, prácticamente vivía en el ICAIC. Mis padres se habían ido del país y yo me pasaba el día en el edificio, algunas noches me iba al cine Capri (hoy Mégano), que era una suerte de cinemateca de la época. El cine fue “mi novia” por aquellos años. En *Enciclopedia Popular* comenzamos muchos, todos inexpertos, aprendices de lenguaje: trabajé con Sara Gómez, que fue asistente de edición y le habían dado la posibilidad de dirigir; con Nicolasito Guillén Landrián, a quien le edité una fiesta de congos reales; con Humberto Solás, que hizo un corto sobre el pueblo de Casablanca, y con Oscar Valdés, que había realizado un didáctico con el tema de la anestesia.

*Es curioso que nunca optaras por dirigir; conservaste esa vocación original por la fotografía.*

Es cierto, yo siempre he respetado mucho el trabajo del director. Cuando pasé a ser asistente de cámara me maravillaba cómo los directores podían filmar todos aquellos planos y montarlos, y darles coherencia, y pensar en la música que acompaña las imágenes... Todo eso me parecía muy complicado, lo que me obliga a un respeto y una admiración hacia una labor que exige un talento y una capacidad para la que no estaba preparado. La fotografía la comencé con una camarita de 8 mm, luego pasé al 16, y poco a poco fui descubriendo que ésa era mi vocación; y aunque no me fue mal en la edición, el hecho de estar encerrado en una sala de montaje en Cuba, en el año 61, era como ver la Historia pasar y no formar parte de ella. Entonces le pedí a Octavio preparar otro editor, recuerdo que fue Justo Vega, y que me diera la posibilidad de trabajar en cámara, como asistente. Aquello significó una rebaja considerable de sueldo, pero yo quería convertirme en un fotógrafo a toda costa. Tuve la suerte de contar con un gran maestro, Lopito (José López), que me enseñó mucho, y otros fotógrafos de prestigio como Pepé Tabío y Tucho Rodríguez. Ellos estimularon el plantearme la fotografía como una obra de arte y no la mera consecución de planos. Mis preocupaciones siempre estuvieron en el dominio de la iluminación y los recursos de lenguaje (*dollys*, grúas, etc.). No pensaba mucho en la técnica, nunca sentí una fascinación especial por sus posibilidades, pienso en ella cuando la preciso para conseguir un efecto determinado. Por eso considero que mi gran experiencia, mi gran academia, fue ver mucho cine. Una vez tuve la oportunidad de asistir a una escuela en la República Democrática Alemana, pero ese cine, el de la R.D.A., no me gustaba nada, salvo una película que se titula *Estrella* y alguna que otra, muy escasa, de toda aquella producción que en Cuba se veía mucho. Se trataban, por lo general, de propuestas muy retóricas, viejas desde el punto de vista formal. Desde el punto de vista de la fotografía podían ser perfectas, pero a mí eso no me interesaba; yo aquí podía ver todo el cine italiano o francés, que era el que me entusiasmaba. Quizás esto fue un error de mi parte, pero eso sólo lo sabe Dios.

*Me comentaste algo de tu relación con Néstor Almendros y, sin embargo, veo que no lo mencionas dentro de ese grupo de maestros.*

Néstor me ayudó mucho económicamente. Yo le conseguía las fotos (*stili*) de las películas que él criticaba para *Bohemia*, me daba como cuarenta pesos, una fortuna para la época. Estuve vinculado a él hasta que se fue. Recuerdo los encuentros mientras editaba su documental *Gente en la playa*, en una salita de lo que eran los Estudios Cinematográficos del ICR; me inquietaba mucho todo lo que hacía, en particular el trabajo con la cámara y el uso de la luz natural. Como era un hombre de una cultura cinematográfica enorme, me aportaba mucho en las conversaciones y las películas que me sugería, al punto de que un día me pidió una pequeña semblanza de mi trabajo para *Lunes de Revolución*. Se estaba preparando una suerte de antología dedicada al cine donde se incluían artículos de Truffaut, que todavía era crítico para *Cahiers du Cinema*. Yo le dije que mi experiencia era muy pobre como para ser publicable, no tenía nada que enseñar y sí mucho por aprender, pero a él le interesaba aquella etapa de cineasta en 8 mm y los resultados de ese grupo de aficionados. Después de discutir un poco sobre el tema terminé escribiendo una cuartilla que se llamó “Memorias de un cinéfilo de Las Villas”, y que salió publicada en *Lunes*...

*¿Cuándo empiezas a ser fotógrafo, digamos, profesional?*

Estuve trabajando en *Enciclopedia...* hasta el 63. En ese momento Enrique Pineda Barnet era su director y los dos nos pusimos de acuerdo para filmar todos los espectáculos que estaba haciendo Alberto Alonso con un grupo que se llamaba Grupo Experimental de Danza. Ahí empiezo a filmar como fotógrafo, moviendo la iluminación y creando mi propia imagen. La experiencia se extendió al mundo teatral. Filmamos *Aire frío*, *Fuenteovejuna*, *El robo del cochino* y alguna otra más.

*¿Usabas el montaje de luces de esos espectáculos o creabas tu propio diseño?*

Trabajábamos con un pequeño *set* de luces que teníamos en *Enciclopedia Popular*, unas cuatro o cinco lámparas que movíamos por los escenarios, nunca usé las luces del teatro; la verdad es que era un poco disparatado, no sabía muy bien lo que estaba haciendo, fue la primera vez que utilicé un fotómetro.

*Hace un par de años presencié esos cortos en una Muestra de Cine Joven y están muy bien iluminados.*

Ésas fueron mis primeras experiencias, intentando crear con aquellas lamparitas una atmósfera teatral que no traicionara la naturaleza del espectáculo.

*Se habla mucho de las influencias europeas en los directores por aquellos años, sin embargo, se comenta muy poco de la fotografía. Siento que la imagen del cine cubano en los 60, a nivel fotográfico, es muy estática, quizás en Memorias... se produce un cambio. ¿Cómo ves la fotografía de la época?*

Aquí llega Otello Martelli en los 60...

*Eso creo que se lo pregunté a Miguel Mendoza, y disculpa que te interrumpa, pero por qué crees que se escogió a un fotógrafo extranjero para Historias de la Revolución, nuestra primera película.*

Alfredo tenía la idea de importar algunos técnicos europeos ante la carencia de especialistas. Creo que no hacía falta. Si revisas *Año nuevo*, de Jorge Fraga, fotografiada por Pepe Tabío, te darás cuenta de que es una propuesta mucho más interesante que los resultados de Martelli en Cuba. En el ICAIC había una obsesión por el Neorrealismo italiano y la Nueva Ola francesa, movimientos novedosos en temas y contenidos, pero en el orden formal era un cine muy estático, en particular el neorrealista, determinado, entre otras cosas, por el peso de las cámaras y las emulsiones de la época. Yo tenía una película que era como mi guía personal, se titula *Killer's kiss*, de Stanley Kubrick, aquí le pusieron "Marcado para morir", una historia filmada con luz ambiente y que utiliza el telefoto en locaciones de mucho público para esconder la presencia de la cámara. La vi por primera vez en 1956 y siempre me resultó muy sugerente. Fotografiada, producida, editada y dirigida por Kubrick, o sea, que lo hizo todo. Y esa estética fotográfica me parecía más cercana al cine que queríamos hacer. Nuestras películas, por el contrario, eran muy académicas, con esa iluminación triangular, antigua..., todavía hoy puedes ver películas cubanas que lucen viejas.

*Vamos a procurar que la conversación no abarque toda tu filmografía porque para una revista es imposible, pero es inevitable hablar sobre tu primer largometraje como director de fotografía, Ranchador, de Sergio Giral, producida en 1976. ¿Cómo llegas allí?*

Todavía sigue siendo un misterio. La amistad con Sergio, en ese momento, era muy superficial, habíamos hecho algunos documentales que me gustaron mucho, experimentando con el color y el

blanco y negro en una misma película, pero creo que se inclinó a seguir colaborando conmigo porque descubrió que yo era más cinéfilo que fotógrafo. Conversábamos mucho, éramos muy afines en términos de gusto por el cine. Fue una decisión riesgosa, teniendo en cuenta mi poca experiencia, para un director que sólo había hecho *El otro Francisco*, muy bien fotografiada por Livio Delgado.

*¿Cuál era el planteamiento fotográfico, qué se propusieron a nivel de imagen?*

Sergio quería una película informal, nada preciosista, más próxima al nuevo cine brasileño. Consultamos muchas películas con temática campesina, casi todas brasileñas, todas muy sugerentes.

*¿Sientes que ya en los 70 se produce una ruptura con el cine académico al que hacíamos referencia en los comienzos del ICAIC?*

La ruptura está en Jorge Herrera, él marcó la diferencia. Ahí están *Lucía* o *La primera carga al machete*, que son películas de vanguardia desde el punto de vista fotográfico. A mí su cine me resultaba muy atractivo, aunque me molestaba cómo se notaba la cámara. Un día se lo comenté y a Jorge no le gustó que yo le dijera aquello, él estaba muy estimulado por la respuesta del público y los elogios de la crítica cubana e internacional. Yo, en cambio, siempre he pensado que la utilización desmedida de la cámara en mano en *La primera carga...* es un error. Jorge argumentaba que la estética de la película remitía a los daguerrotipos de la época, y yo le respondía que no estaba de acuerdo, que los daguerrotipos de la época eran placas grandes de mucha definición, y él me proponía una fotografía sobrepuesta, granulosa, falta de definición, cosa que no entendía porque no encontraba esa afinidad de texturas.

*Quizás como un “reportero de campaña”*

Eso sí, ahí pudieras encontrar esa veracidad artística. Para *Ranchador* evitamos la cámara en mano a menos que estuviera muy justificada, casi todo lo hicimos en trípode; buscamos una textura de color trabajando con luz ambiente para que no se sintieran los focos en escenarios naturales. Julio Valdés fue el operador y realizó un trabajo muy bueno con la cámara, porque yo quería dedicarme más a la iluminación. Hay secuencias en las que forzamos el revelado porque rodamos en la Sierra del Rosario y no podía subir plantas eléctricas para iluminar. Si había lluvia tenía que filmar con lluvia natural y esto es muy difícil de hacer si no te apoyas en lámparas artificiales. Pienso que para ser mi primer trabajo hay una búsqueda que, creo, está lograda.

*Ese tipo de discusiones que tenías con Jorge Herrera, ¿eran comunes en la época?*

Muy poco, era una cuestión más personal. Los fotógrafos nunca nos reunimos para discutir este tipo de problemas, apenas tuvimos una suerte de “posgrado” con un fotógrafo eslovaco que nos motivó a conversar un poco, pero fue más bien una provocación, no pasó de eso.

*En esa década de los 70 se producen una serie de películas que abordan la historia nacional ¿Crees que el ICAIC se insertó en ese aliento, tendencia política dominante de carácter historicista, o fue, realmente, una vocación de los directores a enfrentar este tipo de cine?*

Yo creo que sí, había una entrega a esa temática, a mí no me gustaba, todavía hoy no me interesa mucho, pero fue la oportunidad que se presentó para hacer largometrajes. Sí realicé un docudrama, *Pablo*, de Víctor Casaus, que me interesó mucho porque lo filmamos en 16 mm

para después llevarlo a 35. Como resultado fue muy desagradable, en la ampliación, porque el Laboratorio del ICAIC hizo un trabajo pésimo, me sentí muy frustrado. Creo que, en buena medida, las deficiencias del trabajo de los fotógrafos cubanos son responsabilidad del Laboratorio, apenas algunas películas han salido airosas de esa trayectoria. Hemos tenido resultados con el 35 peores que con el 16 mm, y todo producto de una elaboración incorrecta del revelado. Comencé a sospechar de ello por una conversación que tuve con el fotógrafo de *India, la hija del sol*, una película brasileña con una calidad de imagen que me sorprendió muchísimo en su elaboración técnica, y fíjate que había sido procesada con el mismo negativo y el mismo positivo con el que nosotros trabajábamos.

*Quizás sea por la calidad de la copia, pero recuerdo Aquella larga noche, de Enrique Pineda Barnet, como una película oscura. Pasaste de la luminosidad de los montes a una atmósfera citadina mucho más oscura, al menos es la sensación que guardo en la memoria.*

Es una película muy trágica donde sentimos que el color conspiraba contra la historia que contábamos, entonces traté de utilizar una clave muy baja en la iluminación. En las escenas de la sala de tortura y el enfrentamiento, donde asesinan a todos aquellos jóvenes revolucionarios, bajé las luces todo lo que me permitía la sensibilidad del negativo, un gran riesgo, bastante peligroso; aunque te confieso que los decorados no me ayudaron mucho, estaba todo pintado de blanco sin ningún elemento escenográfico interesante, en eso me siento responsable.

*Vuelves a trabajar con Sergio Giral en Maluala, donde me parece que se superan los resultados de Ranchador.*

La historia tuvo más comunicación con el público, está mejor contada y, desde el punto de vista de imagen, trabajé con un negativo Fuji que era muy superior a los que había utilizado antes. Experimenté con luz incandescente en exteriores para levantar la calidad de ese negativo. En líneas generales creo que fue un salto con respecto a las películas anteriores, aunque el presupuesto fue muy bajo. Recuerdo una secuencia en los mogotes de Escaleras de Jaruco donde teníamos tres cámaras fijas montadas y tuve que operar dos simultáneamente. Hoy día parece un chiste de mal gusto, pero se trataba de un asalto a un palenque con muchas acciones de violencia. Yo arrancaba una primera cámara, le tapaba el visor y luego corría, mogote arriba, para operar la otra; parece absurdo, una cosa completamente loca, pero fue la única manera que encontramos para tener las tres cámaras funcionando al mismo tiempo, no podíamos contar con un tercer operador.

*Y de los mogotes te mudas a un cayo para hacer Guardafronteras, con Octavio Cortázar.*

Eso la hizo más difícil, ese año 80 fue muy tormentoso, climatológicamente hablando.

*Fueron seis meses de filmación, algo que hoy sería impensable.*

Seis meses en los que me enfermé, nunca supimos de qué, quizás una acumulación de *estrés* por situaciones propias de la película, la naturaleza, la destrucción del campamento por un tornado y su posterior reconstrucción... Estuve obligado a operar la cámara porque el operador no se entendía con Octavio y salió del rodaje; hubo días en los que trabajaba doce horas con el

agua al cuello y una cámara con *blin* en el hombro, te podrás imaginar que terminaba la jornada con la espalda destruida. El Laboratorio nos echó a perder tres veces todo lo que habíamos filmado, el técnico que debía revisar los *rushes* se quedaba dormido y no advertía que una cámara estaba defectuosa, ¡y eso ocurrió en tres ocasiones! Terminé ingresado un mes. Rodolfo López y Guillermo Centeno me sustituyeron, y lo más terrible es que también a ellos les echaron a perder el material. Regresé al *set* porque no podía estar en el hospital, le dije a Rodolfo que aquella era mi película y yo tenía que terminarla. La Dirección de Producción del ICAIC me sancionó, dijeron que Octavio, Evelio Delgado, el productor y yo, éramos unos irresponsables, lo cual me pareció injusto. Te confieso que ni almorzaba, hay muchas secuencias en las que hicimos día por noche y para eso se necesita una situación muy particular de la luz, tenía que esperar un ángulo muy determinado que me permitiera un contraste de color e imagen que evocara la noche. Eso se me convirtió en un problema muy grande por razones de tiempo, era imposible conseguir ese efecto con el sol plano, cenital, o al atardecer, porque la luz se hace muy rojiza. Fue una suma de problemáticas que provocó esa dilatación del plan de rodaje.

*De las perturbaciones del cayo regresas a la ciudad para realizar una película de la que conservo un recuerdo muy grato, Tiempo de amar, de Enrique Pineda Barnet, quizás por ese espíritu romántico o el lirismo que trasmite con la imagen. Por momentos siento que la atmósfera expresa más que los propios personajes. Un filme de octubre, de otoño habanero, algo artificioso en el mejor sentido del término, pero que no tiene la luz explosiva cubana y que pretende reflejar esa angustia de la Crisis de los Misiles, un momento histórico tan particular.*

Entre Enrique y yo existía una profunda comunicación, fue una película que conversamos mucho, de hecho, estaba inspirada en una noveleta llamada *Octubre*, y siempre pensé que ese material nos daría para un medimetro. Sin embargo, la película fluyó y los resultados se fueron encontrando por el camino, independientemente de la planificación. Trabajamos con un director de arte y eso contribuyó al tratamiento del color en locaciones y la visión plástica de la película. Tuvimos la suerte de contar con días nublados y esa difusión de la luz creaba una atmósfera que se aproximaba mucho al carácter de la historia. Utilicé, por primera vez, un sobrevelado del negativo, buscando ese fono suave que evitara los altos contrastes. El positivo era Orwo, un material muy inestable, pero creo que el proceso de revelado igualó toda la imagen de la película. En este caso el Laboratorio estuvo a la altura de nuestras intenciones. Los interiores los trabajé con lámparas pequeñas que me permitían un clima de intimidad, diferenciando los espacios entre zonas de luces y sombras. Aquí también me remití al cine americano de los años 40, que acostumbraba a iluminar con proyectores, de manera que podía abrir o cerrar el cono de luz para focalizar más el espacio que me interesaba. Esto ya no se usa, el propio peso de estas lámparas las fue sacando del mercado, hoy la iluminación es más abierta, más rebotada, es muy difícil ver películas hechas con altos contrastes. Y como en Cuba muchas veces no podemos pintar el interior de una casa, entonces hay que cerrar las áreas de

luz para evitar esas paredes blancas que lo inundan todo. La luz cubana tiene muchas limitaciones, se mueve demasiado rápido y está en el cenit una buena parte del tiempo, pero es nuestra luz y hay que saber adaptarse a ella, de modo que ya sabemos cuáles son sus buenos momentos.

*Después realizas tres o cuatro películas seguidas y, como hemos estado hablando de lenguaje, me gustaría que comentaras algo sobre esa década de los 80 donde crece la producción, acceden al largometraje nuevos directores, y, sin embargo, el cine cubano pierde la vanguardia artística; desde el punto de vista de cámara, con la excepción de Mario García Joya, que sigue aferrado a la cámara en mano. Percibo falta de movimiento en la puesta en escena y un uso excesivo del zoom como herramienta de lenguaje.*

Es posible que nuestra limitación con los *dollys* y las grúas, en aquella época, obligara el uso del *zoom* cuando se precisa acentuar la reacción de un personaje o un diálogo en particular. De esa etapa hay una película que me gusta mucho: *Plácido*, de Sergio Giral, donde conseguimos muy buenas atmósferas en los interiores de los calabozos. En *Como la vida misma* (Víctor Casaus) trabajamos con una estructura documental dentro de un filme de ficción y eso condicionaba el lenguaje.

*Pero fíjate que con esa estructura de documental haces Asalto al amanecer, de Miguel Torres, donde supongo trabajaste mucho con el Laboratorio en la búsqueda de aquella textura.*

Seguí las pautas que habían trazado Miguel y Raúl Pérez Ureta en una película anterior, creo que fue *Diario de una esperanza*, donde se pretendía esa cosa histórica en forma de noticiero, y creo que ese estilo está logrado. En el trabajo de posproducción sí experimenté con la extracción de algunos colores y el incremento de otros, el mismo procedimiento que usé en *La segunda hora de Esteban Zayas* (Manuel Pérez), donde incrementé el magenta. En

*Asalto...* esa extracción sugería un lavado de imagen que la hacía vieja, como un documento de archivo histórico.

*Vamos a referirnos ahora a una película donde también encuentro esa comunión entre imagen e historia. Si Tiempo de amar estuvo acompañada por la suerte de los nublados, en ésta se advierte una elaboración más refinada donde la fotografía es tan dulce como la música.*

*La bella del Alhambra* tiene un trabajo muy estrecho entre la dirección (Enrique Pineda Barnet), el diseño de vestuario (Diana Fernández), la dirección de arte (Derubín Jácome), y la fotografía. La comunicación, la complicidad artística fue fundamental, aunque las limitaciones persistían. Recuerdo los telones que pertenecían al viejo teatro "Martí". Sólo los pude ver en el momento de filmar; estaban tan descoloridos, maltratados, que pensé en la segunda parte de *Iván el terrible* y decidí iluminarlos con luces de colores para darles alguna expresividad. Enrique no quería que el Alhambra fuese como el original, sino que tuviera la grandiosidad y la presencia de un espectáculo cinematográfico. Yo lo único que hice fue trasladar, mediante la fotografía, el imaginario de Enrique. Fueron meses de encuentros, de visitas a locaciones, estudiando películas con temáticas similares, revisando láminas de época para documentarnos



todo lo que fuera posible. Nunca improvisamos, aunque las condiciones a veces obligan: recuerdo la secuencia de las cotorras donde queríamos que todas las actrices bajaran en aros, y como las estructuras del teatro no aguantaban, sólo pudo bajar- Rachel (Beatriz Valdés). Trabajé muy estrechamente con los actores, en la escena que Beatriz hace el amor por primera vez, ella me pidió que bajara las luces y así lo hice; siempre busco que los actores se sientan cómodos, ellos son el rostro de la película. En muchas secuencias llegué a mezclar varios colores en una misma lámpara, unos sobre otros, para buscar una mezcla insólita, unos tonos desconocidos que salieron espontáneamente. La cámara es muy precisa, no se mueve de manera gratuita; utilicé la cámara en mano en la secuencia de la bronca entre Rachel y la Mexicana (Isabel Moreno) porque nadie sabía lo que podía pasar allí, y ese movimiento inestable le produce un desconcierto al espectador, el mismo que sentíamos nosotros. Para las escenas de la decadencia del teatro busqué unos lentes viejos, de los que nadie usa en el ICAIC, porque tienen mucho hongo y crean una imagen difusa, como triste.

*En los años 90 también te insertas en el mundo de los servicios a producciones extranjeras. Realizas Sabor latino, de Pedro Carvajal. Cuéntame de esa experiencia con un nuevo tipo, o enfoque, de la producción. ¿Sentiste alguna presión en particular?*

La parte cubana fluyó perfectamente como si se tratase de una producción nacional, pero una vez que nos trasladamos a España la cosa cambió y fuimos muy maltratados. La Productora Cartel se comportó vergonzosamente, al punto de que me tuve que ir a vivir a casa del director. El resto de los colaboradores cubanos siguió sufriendo un tratamiento muy descortés. Sucedían cosas inadmisibles, el productor principal llegó a decirme que no podíamos ver *rushes*, y en los años 90 toda película que se respetara debía ver *rushes* como un proceso elemental de verificación del trabajo que estábamos realizando, de manera que tuve que imponerme y ellos lo aceptaron. De cualquier manera, fue interesante porque pude experimentar con luz ambiente en exteriores de noche y utilizar, por primera vez, una lámpara que es el *kinoflo*, que me ofreció una imagen muy interesante porque esconde la presencia artificiosa de las luces fuertes.

*Después haces la fotografía de Nada (Juan Carlos Cremata), que tiene un trabajo muy particular con el color, con una diversidad de tonos en la puesta en escena y el lenguaje, en función de los sucesos, donde hay secuencias que van de la intimidad a la comedia o la farsa.*

Cremata suele trabajar sus películas plano a plano, se las sabe de memoria, tiene una idea muy exacta de lo que quiere, pero en cine una cosa es lo que tú imaginas y otra diferente cuando te enfrentas a la producción. Nosotros queríamos filmar en negativo blanco y negro, pero ese negativo es caro y escaso. El ICAIC la quería hacer en colores, de manera que le propuse buscar un buen negativo en color para después pasar al blanco y negro, y así lo hicimos. Siempre vimos el monitor de video en blanco y negro para no tener ninguna referencia de color. Nos consiguieron un positivo sin gama de grises, de modo que los *rushes* nunca nos dieron la imagen que estábamos buscando. A pesar de todas esas dificultades técnicas, la

película fluyó muy bien. Tuve a Gilberto Fleites en el foco, que siempre fue muy crítico, casi milimétrico, y a Julio Simoneau en la cámara, y creo que entre los tres conseguimos esa puesta que Juan Carlos tenía muy elaborada. El proceso de posproducción lo hicimos en Francia, en un laboratorio que estaba haciendo una restauración de *Metrópolis*, de Fritz Lang, y ésa fue una coincidencia mágica porque yo siempre tuve a *Metrópolis* como un referente de esos tonos grises que quería lograr. Desgraciadamente el especialista que nos asignaron era nuevo en la técnica del color y cuando pintaba la punta de un lápiz, sucedió más de una vez, el color se quedaba en pantalla cuando el lápiz se movía, pero al final el resultado fue muy bueno.

*Has tenido un recorrido extenso, comenzaste con el minúsculo 8 mm y ahora te enfrentas al video. ¿Cómo ha sido tu encuentro con lo digital?*

Mi relación con el video es magnífica, me he pasado toda la vida imaginando lo que voy a hacer, cómo va a quedar, y ahora lo tengo frente a mí. Voy reconociendo lo que ilumino con un nivel de precisión extrema, no me preocupo por las variaciones del fotómetro. Lamento la falta de latitud, la diferencia del diafragma que pasa de la oscuridad a la sobrexposición en una trayectoria sin matices, aunque la verdad es que debes prepararte para dominar la cámara y que no sea ella la que determine los valores de la imagen. Sin embargo, extraño la ausencia, para el cineasta muy estimulante, de esa sorpresa que provoca recibir el material y comprobar en pantalla el resultado del rodaje.

*Una de las características que más percibo a lo largo de tu obra es tu capacidad de adaptación a los intereses del director, sueles ser muy dúctil, no siento la presencia de ese “sello” que se hace más evidente en otros fotógrafos. Los resultados, en este caso, pueden ser variables de acuerdo a las películas, las historias y los directores. ¿Sientes que una buena fotografía debe ser como la música de una película, mientras menos se sienta mejor para ella?*

Es un principio: la fotografía no se debe ver. Debemos tratar de recoger la imagen del director y llevarla a cabo, aunque siempre aparece el estilo, es inevitable, hay algo que te distingue y diferencia de los otros fotógrafos. Pero siempre tengo mucho cuidado de que mis manías, mis gustos, no sobresalgan en el resultado de la película. Es algo difícil, adaptarse al trabajo de cada director es cosa compleja, hay que conversar mucho, entender el guión y no imponer nada porque, al final, la película no es mía. Sugiero todo lo que puedo sin descuidar la armonía entre el fotógrafo y el director. Aferrarse a una forma sería un error, como cuando ves una película de Vittorio Storaro, el sello del que hablas termina imponiéndose. Puede ser que mi propuesta sea más efectiva, pero la intención es evitar ese vedettismo que marca un estilo determinado. Las historias son las que deben imponer el lenguaje, la puesta en escena, el movimiento de la cámara. Tenemos que ser consecuentes con lo que el director quiere transmitir.

*¿Trabajas con un guión técnico?*

Por lo general trato de fundir la idea que tiene el director de la película con la que yo me creo cuando leo el guión. Hay directores que improvisan más, se ocupan mucho de la dirección de actores y

abandonan, un tanto, la intensidad en la preparación que exige una puesta en escena. Eso no me limita porque puedo trabajar rápido si se improvisa un movimiento de actores, pero, por lo general, se paga como resultado. Esa puesta debe estar lo más discutida, lo más preparada posible, para después improvisar, de lo contrario estás corriendo un riesgo inmenso. Y el fotógrafo es tu cómplice mayor en esa puesta en escena. Se habla de la virtud del editor para salvar o destruir una película, ésa es una verdad relativa porque si no llegas a la mesa de montaje con un buen material no se puede hacer nada después. Hay quien dice que se debe filmar mucho para estar protegidos, pero ésa es una solución que lleva tiempo y desgasta al equipo, por ello te insisto en que debes llegar al *set* con una visión muy clara.

*Tengo la impresión de que hoy en día, cuando le comentas a un fotógrafo el nuevo proyecto que quieres realizar, lo primero que te preguntan es con cuál cámara vas a trabajar. Algunos te piden que esperes dos meses más porque está a punto de salir una nueva cámara que es la “bomba. Se valora, en inicio, la técnica a emplear sobre la historia que quieres hacer. ¿Cómo ves tú esta moda que roza con el fetichismo tecnológico?*

Es un problema cubano y universal. Yo acostumbro a hacer talleres y cine-debates en varios países y me decepciona cómo muchos profesionales se preocupan más por los problemas técnicos que por los planteamientos conceptuales y artísticos de la película. Esa es una de las grandes limitaciones que tienen los fotógrafos y que terminan dañando el producto. La técnica debe estar en función de una necesidad muy precisa. Recuerdo un taller que impartió Néstor Almendros por allá por los años 70, ya era un fotógrafo insertado en la industria norteamericana, y todos esperaban que Néstor hablara de cámaras, negativos... y, sin embargo, él lo único que hizo fue dar una clase de artes plásticas: habló de los estilos y las tendencias de la pintura por aquellos años. Todos pensaron que el “gran secreto” de Néstor estaba en los medios técnicos con que trabajaba, no entendían que el director de fotografía debe ser como un director más: estudiar la película, aprehenderla y traducirla en imágenes que no son puramente formales, ése es el mérito. Una visión limitada provoca un estancamiento de la fotografía, la técnica se aprende en un par de semanas, pero la comprensión de un guión, su puesta en escena, la dirección de arte, hasta la valoración de un *casting*, son tareas más importantes. Mi trabajo estaría, también, en encontrar fisuras en la visión del director e intentar aportar soluciones artísticas que sean más efectivas, más convincentes para la realización de la película. Tú puedes hablar mucho de Greg Tolland, pero *Citizen Kane* no sería nada sin la visión de Wells, por mucho ángulo ancho y contrapicados que le quieras poner.

*Hace algunos años, cuando todavía no pensaba en el cine como profesión, asistí a los talleres que impartías en el Centro Cinematográfico Yara, cuando era un centro de discusión de cine, y fui testigo de esa pasión que tienes por transmitir tus conocimientos, ver y hablar de cine como esa gran escuela que te formó.*

Ya te lo dije: soy más cinéfilo que cineasta, y eso desborda mi interés por el cine. Aprendí viendo, en particular el cine brasileño y checoslovaco que los sentí muy cerca de nuestras vivencias sociales y culturales, así como el cine independiente norteamericano que comencé con Kubrick y seguí con *Shadows*, de John Cassavettes. Y la verdad es que necesito transmitir esos

conocimientos, junto a la atracción que siento por el trabajo con los jóvenes. Uno de los objetivos que han tenido estos cine-debates ha sido acercarme a ellos, escucharlos, y trasladar esa experiencia personal, mostrarles la Historia del Cine como esa gran escuela de la que hablas. Yo no creía en las escuelas hasta que surgió la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, porque allí esa relación de magisterio con profesionales activos se hace muy enriquecedora, y los estudiantes salen con una mirada muy amplia de todas las especialidades. Ahora mismo diera cualquier cosa por entrar en una escuela. No dejo de reconocer que un buen teórico puede darte una clase fabulosa, pero un cineasta insertado en la industria puede ser más efectivo a la hora de transmitir un conocimiento. Ahí están los ejemplos de críticos que una vez que comenzaron a filmar no volvieron a escribir, el *set* destruye la teoría. Y para los profesionales también es importante ese encuentro porque siempre se produce un descubrimiento en la mirada fresca del joven que mira sin vicios preconcebidos. Recuerdo un taller que estaba dando en El Escorial y después de ver, por enésima vez, *Citizen Kane*, un alumno me dijo: ¿por qué toda la película se construye sobre una frase (“*rose bud*”) que nadie escuchó? En el momento de la muerte de Charles Foster Kane él está sólo en el cuarto...

*Y aquí se detuvo la grabadora por falta de baterías, pero Raúl siguió hablando sin percatarse de la interrupción, porque cuando se desata a hablar de cine no hay dios que lo contenga.*