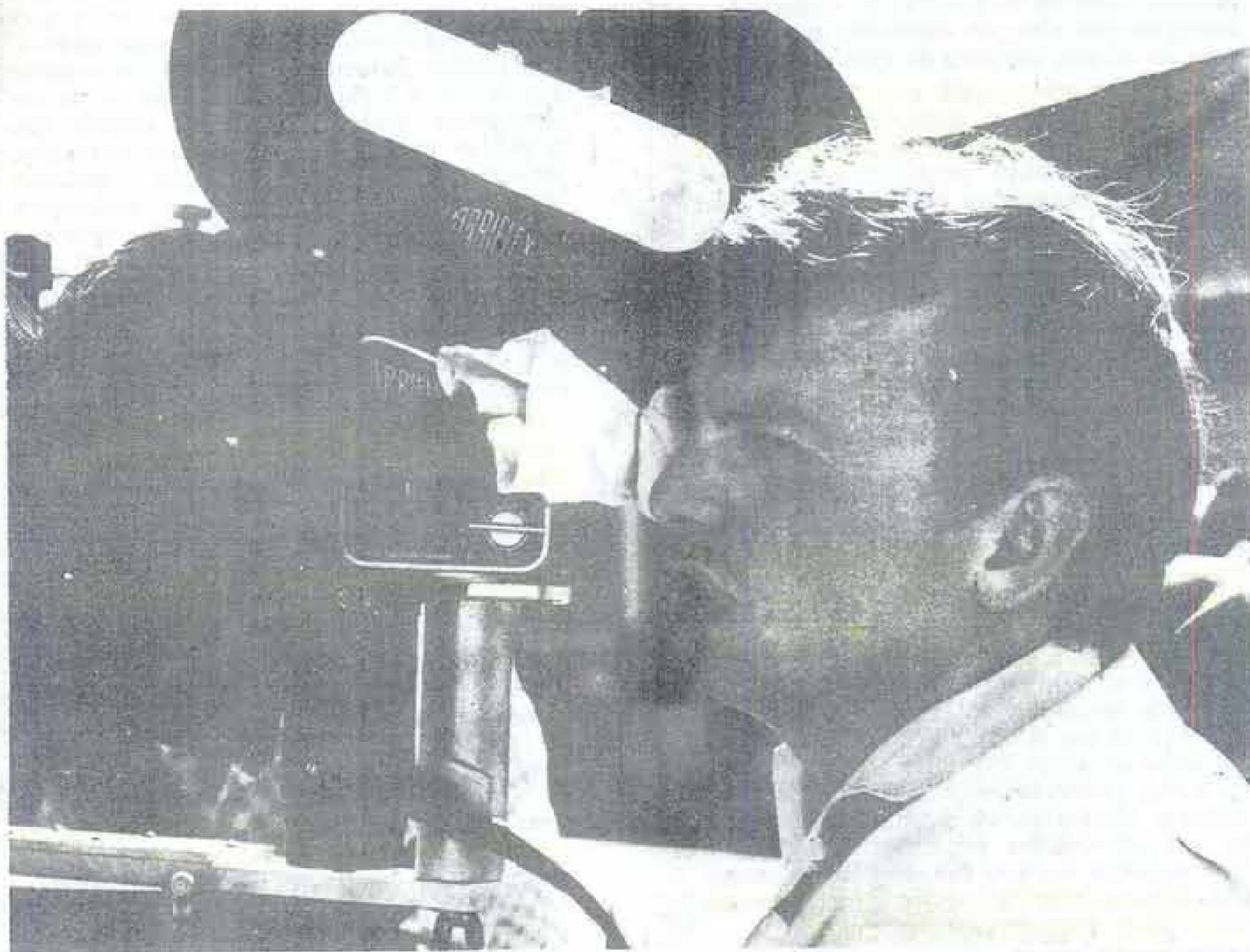


La Primera Carga al Machete es un filme que ha suscitado muy diversas opiniones relacionadas con los criterios seguidos para la elaboración cinematográfica de un tema histórico y, en particular, sobre su realización formal; la presente entrevista tiene por objeto ofrecer a los admiradores o detractores del filme, los propósitos e intenciones que inspiraron a su director.



MANUEL OCTAVIO GOMEZ

entrevista a MANUEL OCTAVIO GOMEZ

ENRIQUE I. COLINA

¿Cómo surgió la idea de recrear un hecho y un momento histórico mediante el tipo de reconstrucción documental a modo de reportaje cinematográfico?

La idea surge de dar la historia a través de elementos muy modernos del cine, tales como el cine encuesta, etc. Pensé que sería interesante tratar un hecho histórico como si se tratara de un hecho actual, o mejor, como visto por una persona que hubiera presenciado realmente los hechos. No se trataba de una simple intención formal, sino que existía una voluntad conceptual de hacer la historia más viva, más vigente. El tipo de película histórica tradicional me molesta bastante, porque siempre encuentro en ella, un poco de museo, un poco de cosa muerta.

El año pasado surgió una serie de proyectos para hacer un largometraje sobre los 100 años de lucha, y en particular sobre el año 1868. Era buen momento para aplicar esa idea y hacer una película sobre aquel período de la historia, o sea, una parte de la película, pues la idea original consistía en que varios realizadores hiciéramos un largometraje al estilo de *Lejos de Vietnam*, pero contemplando aquella etapa histórica. En definitiva, el plan inicial se deshizo y cada cual optó por desarrollar sus ideas independientemente.

El asunto de *La primera carga al machete* llamó mi atención por los elementos de acción que encerraba. Al ir profundizando en el acontecimiento histórico pude definir lo que constituye la idea central de la película: el machete, un instrumento de trabajo que en un momento determinado adquiere la magnitud de un arma de combate, de un arma que fue decisiva en las Guerras de Independencia. Y no sólo esta transformación de instrumento de trabajo en arma de guerra, sino el hecho de ser la única arma de que disponía Cuba en aquel momento. Por otra parte, me atrajo poderosamente la personalidad del Máximo Gómez de los primeros tiempos, y de sus adversarios españoles, Lersundi y Quirós, sobre los que fue necesario realizar una investigación exhaustiva e incluso pedir información en archivos españoles.

¿Qué criterio seguiste en la reconstrucción de los ambientes? Y en cuanto a la dirección de actores, ¿qué margen de improvisación tenían ellos en la construcción de los diálogos, en los movimientos, etc.?

En lo que respecta a la reconstrucción de los ambientes, contaba con una cantidad de grabados del '68 y otra, aun mayor, de grabados y fotografías de la Guerra del '95, que aunque no exactamente iguales, me sirvie-

ron para reproducir con bastante fidelidad el momento histórico que me ocupaba. El problema no estaba en estos detalles porque existía un material bastante rico, la dificultad me acechaba en el lenguaje, cómo hablaban y en qué forma se expresaban, y sobre esto sí que existían pocas referencias. En estas circunstancias yo me dije: No voy a lograr nunca saber exactamente cómo hablaban y voy a traicionar la espontaneidad de las actuaciones, entonces es mejor que los actores hablen como hablan hoy en día siempre que no caigan en anacronismos, que no incluyan frases que no estén de acuerdo con la época. Donde más se acentuaba esta dificultad era en la pronunciación de los personajes españoles, pues siempre que intentaban hablar, durante las pruebas de actores, con la e y la z caían en el sainete, en lo caricaturesco. Ahora bien, había actores que sí podían hacerlo de una manera auténtica, pero la coincidencia de unos que lo hicieran bien y otros mal, producía un desbalance que dañaba la obra y, por lo tanto, opté por suprimirlo en todos. Sin embargo, en el caso de los personajes de Quirós y de Lersundi, que eran los representantes oficiales del gobierno español en la película, sí se les exigió que se acercaran un poco más a la pronunciación española.

Todo el diálogo está sacado de documentos históricos, libros, textos, informes y anécdotas. Ahora bien, está sacado como una referencia y dispuestos en forma coloquial, no está puesto nunca para que se diga exactamente igual; con la excepción de los parlamentos de Quirós y Lersundi, que sí dicen el texto tal como está en los documentos porque se trata de la opinión oficial española sobre la situación en Cuba en el '68. A los actores se les ofreció una amplia recopilación de textos para que se empaparan bien de la historia y tuvieran una visión lo más completa posible de aquella época, a partir de la cual y tomándola como base, les era permitido improvisar siempre que se ciñeran a la veracidad histórica del relato y lograran producir esa impresión de espontaneidad y naturalidad que yo perseguía.

...¿Y con respecto a los movimientos de los actores (y extras)?

Con respecto a los movimientos se marcaban, pero en un sentido muy general. Cada secuencia se filmó de un modo distinto partiendo de condicionantes tales como: si conocía o no a los actores y había alguna experiencia anterior de trabajo con ellos, la locación donde nos encontrábamos, entraban los problemas de fotografía, de la luz... Entonces todos esos elementos se manejaron

idad
a. El
rque
icul-
ha-
y so-
cias.
voy
ha-
idad
que
día
que
erdo
esta
per-
nta-
ores,
ca-
que
tica,
eran
ance
por
caso
ndi,
go-
cigió
nun-

ntos
cdo-
refe-
no
acta-
arla-
licen
ntos
spa-
'68.
opi-
bien
más
artir
era
eran
aran
id y

los

nar-
lada
par-
co-
ex-
la
tra-
z...
iron



en el momento en que se filmaba y a partir de ellos se fijaban los movimientos de los actores.

Hay secuencias en que la composición de la fotografía responde a un modo de colocar a los personajes frente al objetivo de la cámara similar al de la fotografía de época. En otras ocasiones, como es el caso de la Plaza, Bayamo, etc., donde has conseguido un movimiento de masas que crea una atmósfera, un cuadro de época muy convincente, pero que siempre aparece muy vinculado a la cámara, no al movimiento de la cámara en sí —esto lo trataremos más adelante—, sino al hecho de que la gente se mueve y actúa en muchas ocasiones como si estuviera consciente de que una cámara los está filmando.

El objetivo que estaba marcado para todos, actores, asistentes de dirección, fotógrafo, era el de considerar que, en primer lugar, nos íbamos a situar en el pasado con una cámara que recogiera la realidad de aquel momento. Si de pronto, en este momento en que conversamos, entrara un camarógrafo y nos filmara, ¿qué sucedería? Sencillamente, se produciría un fenómeno mecánico, estableceríamos una relación con la cámara, se crearía una referencia con algo que lo está filmando a uno. Esto fue precisamente lo que se les indicó a los actores: que tuvieran relación con la cámara, que miraran de vez en cuando hacia ella, y esto, en cierto sentido, determinó también su comportamiento, sus gestos y su movimiento escénico. Aunque claro, hay momentos en que a causa de la integración de los actores a una determinada acción de mucha intensidad, por muchas cámaras que tuvieran delante, eran incapaces de distraer su atención de los hechos que los absorbían. En resumen, nuestro objetivo era lograr la presencia de la cámara en aquella época y en aquel momento.

Antes de pasar al elemento más discutido de tu película, la fotografía, quisiera que me dijeras algo relacionado con las soluciones que buscaste para romper con la monotonía de las entrevistas tradicionales basadas en el método de preguntas y respuestas. Pienso particularmente en el personaje interpretado por Llauro que actúa como cómplice-provocador de los entrevistadores.

Efectivamente, el personaje está concebido de esa manera por dos razones. Nos preocupaba el hecho de que las secuencias se repitieran, de que siempre fuera el entrevistador haciéndole preguntas al entrevistado. Queríamos que la película fuera lo más amena posible y por lo tanto debíamos romper



el esquema pregunta-respuesta. Por otra parte, en la Plaza de la Catedral había exigencias dramáticas que imponían la necesidad de un provocador. Cuando hablé con Llaurodí le dije:—Mira, a la gente que está en la Plaza le cuesta trabajo entrar, participar en la entrevista, porque son elementos extraños a la gente que los quiere entrevistar y sienten desconfianza, es preciso que tú los fuerces, que tú los obligues a decirnos lo que piensan. De este modo, el personaje está justificado por una necesidad misma de la estructura dramática de la película y no en virtud de la sola intención de modificar el tipo de entrevista tradicional.

Quiero aprovechar esto que acabas de decir con respecto a un personaje justificado por una necesidad misma de la estructura dramática, para que me digas qué necesidad te llevó a presentar el personaje interpretado por Pablo Milanés y la función que tiene en la película.

El personaje surgió un poco intuitivamente, o si quieres, por una necesidad mía que me impulsaba a incluirlo sin que aparentemente existiera una razón lógica. Posteriormente, se fue esclareciendo la función que juega en el filme: además de ser un elemento que cumple plenamente una función de narración lírica, al modo de un coro griego (salve la distancia), es un personaje que me ayuda a trasladarme a veces de una secuencia a la otra. El personaje abre y cierra el filme,

o sea, marca el principio a modo de introducción y el final a modo de epílogo. Sirve igualmente para recalcar determinados momentos sobre los que es necesario concentrar más detenidamente la atención del espectador.

Hay personas que me han dicho que el personaje no es cubano, que no está dentro de la tradición cubana, y yo me pregunto: ¿es que acaso los que van de fiesta en fiesta, de guateques en guateques, cantando toda una serie de canciones inspiradas en hechos reales, es que acaso los decimeros no son cubanos? Es evidente que el personaje no está muy desvinculado de nuestra historia, pero está el hecho que puede confundir a algunos y que consiste en que las canciones no son precisamente décimas. Aunque existen muchas décimas de la época y aún, muchas décimas que cantan al machete y sus hazañas, por una razón de claridad, por la intención de no entorpecer la comprensión del público con datos que sólo eran comprensibles para los que vivían en aquel entonces, decidí que Pablito creara sus canciones inspirado en todo este material histórico que él conoce muy bien. Creo que esta música puede resultar un poco más de nuestro gusto y más acorde con la tónica general de la película.

Uno de los aspectos de tu película que mayor controversia ha suscitado ha sido la fotografía. Sobre ella voy a comenzar preguntán-

dote el por qué del alto contraste y la variedad de matices dentro del mismo y qué fue lo que te decidió por este uso expresionista de la fotografía.

La concepción de una fotografía contrastada surge de la idea inicial que pretendía la existencia en aquel período de una persona que filmara una película sobre aquellos hechos. El objetivo era, pues, buscar un tipo de fotografía que recordara el contraste de la fotografía de los primeros tiempos del cine. Bien mirado, el contraste de estos primeros filmes no es tan acusado, pero sí existe en virtud de la calidad de la película empleada. No queriendo limitarnos a la mera imitación de la cosa externa y llevados por una preferencia estética intentamos —cuando hablo en plural me refiero al director de fotografía, Jorge Herrera y a mí— agudizar este contraste, suprimir los tonos intermedios y quedarnos con el blanco y negro puros, lo que, por otra parte, respondía orgánicamente a la definición de los campos divergentes en el conflicto del '68, para los que no existía una tercera alternativa. Pero también, hay momentos en la película en que desaparece el alto contraste, por ejemplo: cuando aparecen Quirós y Lersundi se emplea una fotografía muy gris, muy clara, muy suavizada, que no puede considerarse tampoco como una fotografía normal. Con esto pretendíamos dar un contraste con el alto contraste y un modo de apoyo dramático y expresivo a lo que en esos momentos decían los personajes con respecto a la situación en Cuba, tratando de restarle importancia al alzamiento de los cubanos y dando una falsa impresión de tranquilidad y sosiego en la Isla. Lo que realmente sucedía aparece en las zonas contrastadas del filme, pero de acuerdo a una gradación con diversos matices que coinciden con el grado de crudeza y violencia de los distintos acontecimientos. Así, los momentos de mayor carga emotiva, de mayor intensidad, como los sucesos del saqueo de Baire, de la violación de Silvina Cabrera, como el mismo final de la batalla, son los momentos en que se emplea una fotografía totalmente quemada, totalmente contrastada.

¿No puede hablarse entonces del contraste como medio de enmascarar detalles de ambientación que pudieran resultar falsos de emplearse una fotografía corriente?

En ningún momento tiene nada de enmascaramiento porque me sentía seguro en cuanto a la buena calidad de la ambientación. Hay algunos detalles de fondo que se han perdido con el alto contraste y que en el ne-

gat
bie
pet
una
car
tod

¿
rógi
la t

M
sien
rrui
vos
de
la l
cias
por
dete
rógi
mej



gativo original estaban muy logrados. Ahora bien, era lo de menos, porque vuelvo a repetir que no era nuestra intención hacer una copia naturalista de la época, sino buscar a través de la fotografía contrastada, todo el vigor y la fuerza que la época tiene.

¿Cuáles fueron tus relaciones con el camarógrafo y qué grado de libertad le otorgaste a la hora de filmar?

Mis relaciones con Jorge Herrera fueron siempre de colaboración mutua y de ininterrumpida comunicación en cuanto a objetivos e intenciones. En cuanto al movimiento de cámara, en momentos como la batalla, la libertad era incondicional. En las secuencias de la Plaza de la Catedral y del saqueo, por ejemplo, se planeaba la acción y se pre-determinaba lo que iba a suceder; al camarógrafo le correspondía entonces buscar los mejores momentos. En la batalla esta liber-

tad tenía que ser mucho más flexible y total, en virtud de que se tropezaba con muchos imponderables que impedían prefiar totalmente la acción. Sin embargo, esta libertad estaba regulada en líneas generales porque todos sabíamos que existían ciertos movimientos que tendrían lugar, nunca había el abandono total al azar, ni una despreocupación por ver lo que salía.

Según puede apreciarse, la película está filmada casi totalmente, salvo algunos planos, cámara en mano. En determinadas secuencias donde varias personas dialogan hay continuos barridos que impiden seguir visualmente los acontecimientos y que coinciden con la aglomeración caótica de sonidos al entremezclarse las voces de los que discuten. Por otra parte, el movimiento de la cámara se agudiza muy señaladamente en secuencias como la de la batalla. ¿Qué función atribuyes a este movimiento? ¿No te resulta excesivo?

Creo que es importante aclarar que la cámara siempre la concebimos como un personaje más, como un elemento activo que participara en las complicaciones de la acción. Hay secuencias en las que el movimiento es una constante y la cámara no está excluida del mismo. A mitad de la secuencia de la Plaza la cámara se empieza a mover, pero este movimiento se produce cuando todos hablan a un mismo tiempo y se confunden sus palabras. En este caso, yo hubiera podido cortar y eliminar esos barridos, pero mi intención no era otra cosa que la de expresar toda una disparidad de criterios y de gente que hablaban a veces del mismo asunto y sin embargo decían cosas totalmente diferentes. Esta secuencia está puesta ahí para dar todos los criterios que existían en aquella época con respecto a la liberación, la reforma, la anexión, etc. y al final todos estos criterios entremezclados, confusos, ininteligibles —y la cámara expresando esta confusión.

Donde sí hay un movimiento brusco de la cámara, un movimiento violento, es al final de la batalla. Ahora, sucede que estoy muy cerca de la obra y carezco de la suficiente perspectiva autocrítica para poder darme cuenta de dónde están esos movimientos de cámara que pueden molestar, que no están buscados para que molesten, pero sí para lograr un efecto brusco, violento, y si eso molesta...

Una de las peculiaridades de las escenas de lucha es la constante fragmentación. Quisiera que me explicaras qué criterio seguiste para la elaboración de las escenas de acción.

Más o menos el mismo criterio de las otras secuencias: puesta en escena normal, con los movimientos y acciones determinados; pero así como en la filmación la cámara se encargaba de seleccionar lo mejor, en la edición hay una selección de los mejores momentos, de ahí la fragmentación.

En los momentos de mucha acción siempre teníamos dos cámaras funcionando: una fija, y la otra metida dentro de lo que estaba sucediendo; el camarógrafo participando activamente en los acontecimientos. Pero el criterio varía de una secuencia a la otra. El saqueo de Baire está presentado casi todo en planos generales, mientras que en la batalla existen los planos generales, pero no podemos decir que abundan. El criterio corrientemente aceptado cuando se filma una batalla es plantearse en planos generales y después ir a los detalles. Nosotros procuramos escapar de la frialdad que casi siempre acompaña a este método de filmación y por eso incluimos la cámara en el interior de

los hechos. La fragmentación es el producto de muchos planos cercanos combinados y mezclados para conseguir esa violencia, esa sensación de crueldad, el "crescendo" sangriento llevado hasta el paroxismo mediante un ritmo sumamente ágil y brusco. Por eso, al combinarse los planos cortos de la edición con los movimientos de cámara y los altos contrastes, a algunos les puede parecer que mi intención ha sido la de crear algo abstracto. Y aunque no es así, cualquier cosa que se haya logrado en base a eso no me desagrada.

Una de las líneas expresivas del filme es la didáctica, lo que supone una voluntad de comunicación con el público y que a mi juicio no se establece totalmente en virtud de la línea de expresión dramática. Por eso, te hago dos preguntas: ¿En qué grado te interesa la comunicación con el público cubano, y si consideras ésta como un elemento de valoración para juzgar tu obra en la medida en que se haya logrado o no?

La intención de llegar al público siempre la he tenido, porque me interesa que lo que yo haga interese a la gente, le guste y se sienta de alguna forma sacudida o atraída por esos filmes que he realizado. En cuanto a la segunda pregunta puedo contestarte que no puedo valorar mis películas basándome exclusivamente en la opinión del público. Si yo siento que lo que estoy haciendo es bueno, si tengo esa seguridad, aunque corra el riesgo de una posible incompreensión lo hago. Con respecto a la misma fotografía de la Primera Carga..., sé que hay personas a las que les molesta, mientras que yo, sin embargo, la encuentro consecuente con el filme.

Considero que hay un status de rutina contra el que hay que luchar. Se está habituando a determinado cine, por eso, cuando uno rompe ese esquema lo hace a riesgo de un rechazo temporal que no contradice, sin embargo, una actitud de plena confianza en el público, en sus posibilidades evolutivas de comprensión y apreciación.

Hay un paralelismo entre la realidad de la película y nuestra actualidad, ¿fue este un objetivo definido o surgió espontáneamente de la proyección al presente de un hecho histórico por el mero hecho de captar el pasado mediante la técnica moderna del noticiero cinematográfico, o por la continuidad en el tiempo de los mismos contenidos revolucionarios?

El objetivo de la película nunca fue el de contar un hecho histórico por el simple hecho de contarlo; yo sabía que existía ese paralelo, que existía esa proyección, pero no fue

una cosa que me propusiera a toda costa. No pensé obviarlos porque hubiese sido una estupidez hacerlo, pero tampoco traté de recalcarlos. Simplemente estaban ahí. Todo ese paralelismo y esa vigencia se desprenden del filme y forman parte de una intención que estaba implícita en la idea inicial y luego en la elección misma de los hechos, que es la primera victoria de las armas cubanas.

Para terminar, ¿qué relación de continuidad entiendes tú que existe entre tu obra pasada y la presente? Y, ¿cuál es el logro artístico fundamental que consideras haber alcanzado en la Carga al Machete?

En todos mis filmes, documentales y largometrajes de ficción, se ha ido produciendo una evolución estilística. Cada obra me ha ido consolidando en el dominio del oficio, aportándome con sus errores y sus logros. Desde este punto de vista existe esa continuidad. En lo que respecta a la continuidad temática no es que no exista, sino que está el hecho de que yo concibo el cine como una ruptura, y no está en mí el ceñirme de por vida a un solo tema. En La Salación me preocupaba la supervivencia de moldes morales reaccionarios y caducos dentro de una revolución que estaba rompiendo con todo lo viejo. En Tulipa me llamó la atención el hecho de la dignidad enajenada, de la frustración de una mujer que dentro de su fracaso pug-

naba por no dejarse abatir de un modo absoluto. En la Carga al Machete estaba esa arma de combate surgida de un instrumento de trabajo. Como ves, hurgando, encuentro una relación entre Tulipa y la Carga al Machete en cuanto al concepto de la dignidad humana rebajada en el caso de una mujer y en el de un pueblo colonizado que se rebelan contra los elementos que intentan humillarlos o sojuzgarlos.

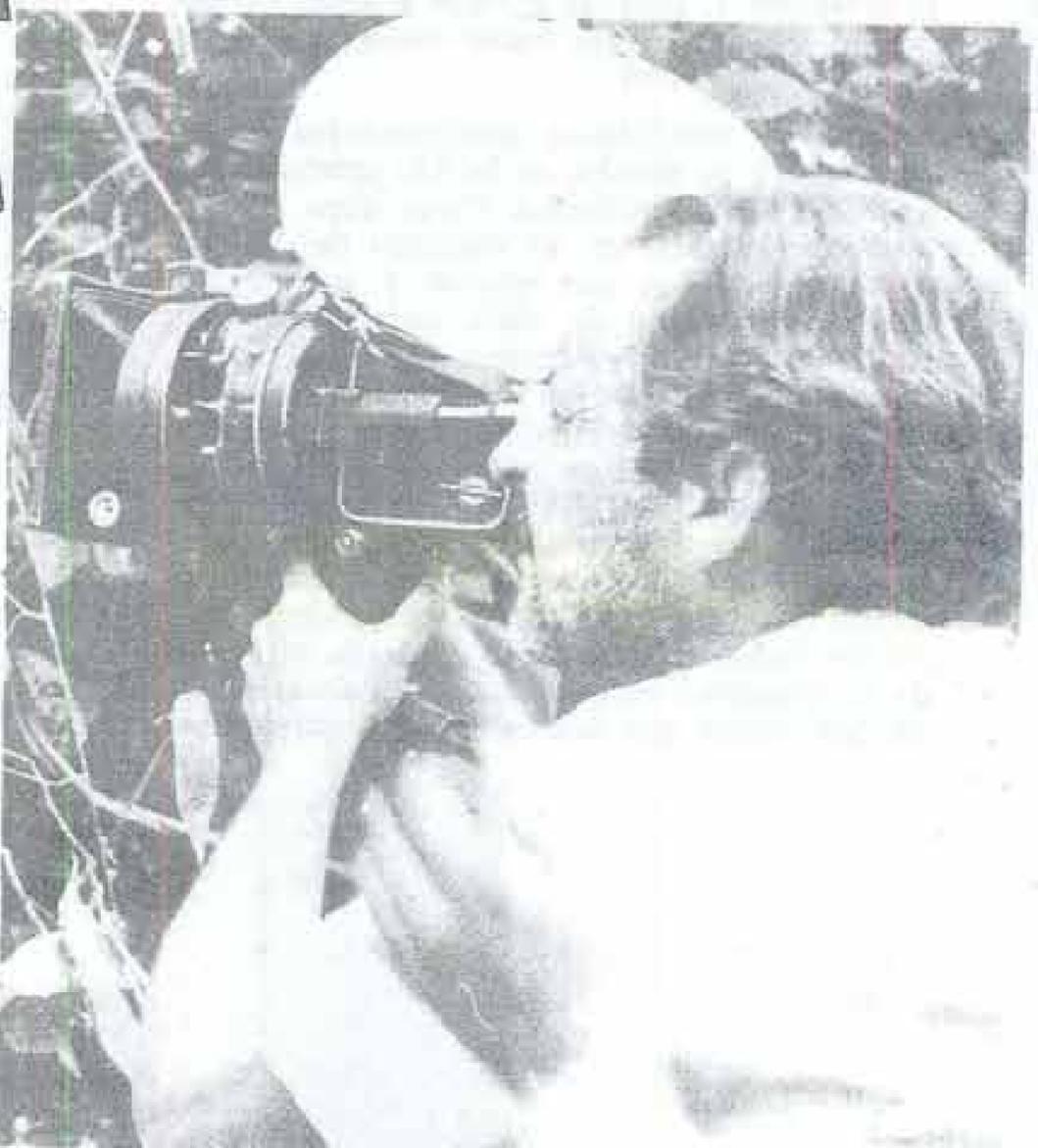
Por otra parte, y esto responde también la segunda pregunta, entre Tulipa y la Carga... existe la experiencia en la dirección de actores. En la primera ya había logrado algo, pero aquí tuve que enfrentarme con un número mayor de actores de diversas procedencias y buscar en todos ellos una unidad.

El resultado ha sido en mi opinión, el aporte fundamental que le veo a este filme con relación a mi obra: la actuación, un dominio mayor en la estructura filmica, y haber logrado que la forma fuera totalmente consecuente con el contenido, lo que me facilitó sobremanera el trabajo.

A partir de esta película ya me siento menos angustiado en cuanto al dominio del lenguaje cinematográfico. No quiere decir que me sienta con una seguridad plena de mi capacidad como creador, pero si me siento más tranquilo y confiado en mis posibilidades expresivas.



APUNTES
SOBRE
LA
FOTOGRAFIA
DE
LA
PRIMERA
CARGA
AL
MACHETE
JORGE HERRERA



JORGE HERRERA

es
de
pi
hi
hi
in
se
n:
su
ci
pi
ne
es
ni
de
se
vi
no
te
di
m
es
za
de
di
te
pe
bi
vo
hy
el
la
se
si
at
ac
se
es
C:
m
de
lo
de
lo
tr
ta
la
M
di
si
y
le

Yo no quiero encasillarme, esquematizarme. Para mí los dogmas son absurdos, lo importante y fundamental es hacer, tratar de sacar algo, hacerlo vivir, con la mayor intensidad.

Para el artista es indispensable el conocimiento de la naturaleza, de la realidad, más sus sentimientos y fuerza creadora, sin las cuales no se puede ejecutar nada.

Para mí la fotografía no tiene un sentido naturalista sino expresivo, que está determinado por lo que se quiere decir. Es necesario expresarse de la manera más fuerte, vigorosa y auténtica posible.

Adherirse a las cosas, penetrar en ellas, buscar con todo el corazón para poder dar una naturaleza plástica más bella, más profunda.

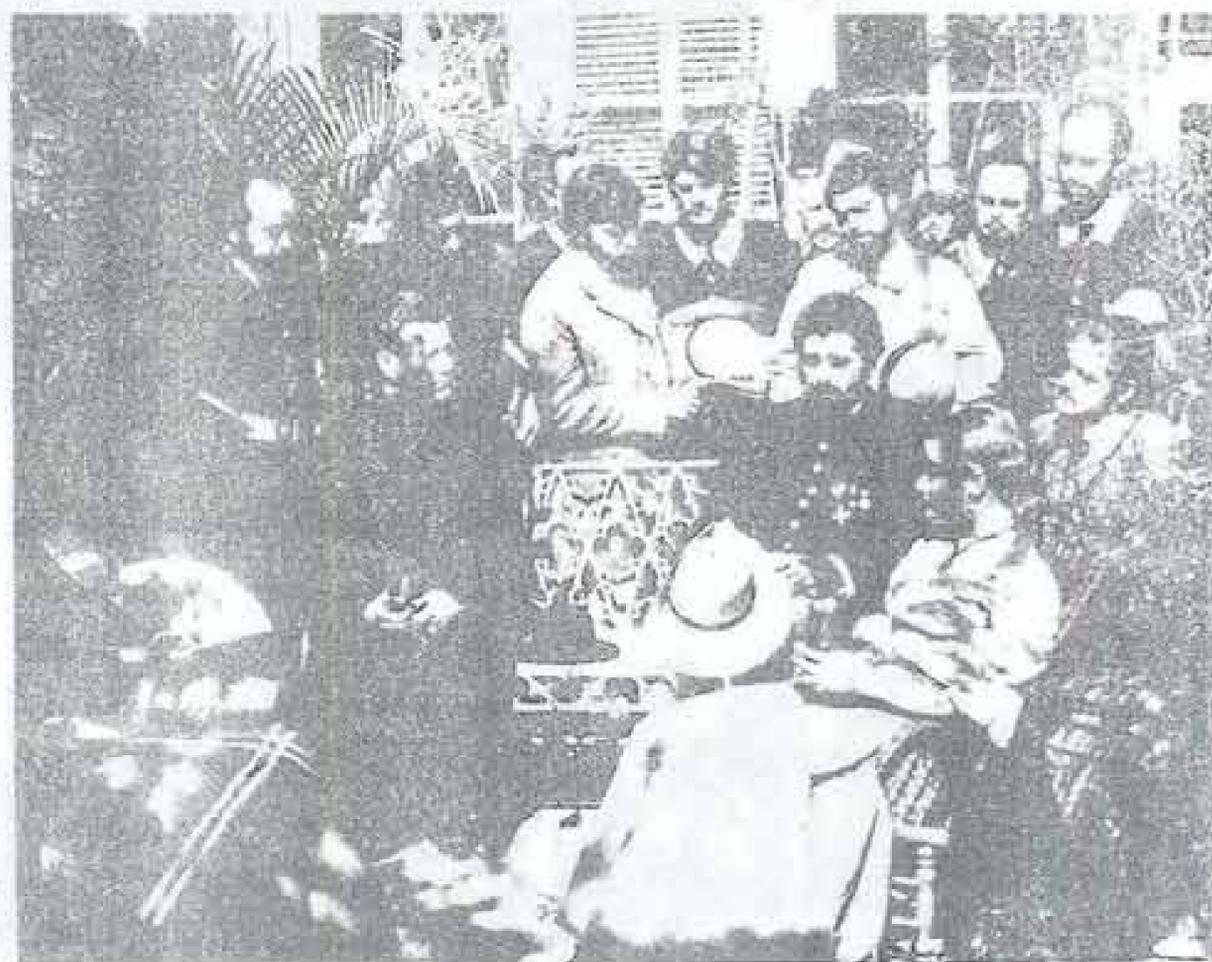
La fotografía no debe ser exacto reflejo de la naturaleza, en la inexactitud, en la deformación hay más veracidad.

La Primera Carga al Machete me interesó mucho por la posibilidad que tenía en la búsqueda de medios expresivos nuevos para la fotografía.

La cámara en mano es más humana, más auténtica. En ella está implícita la frescura, la espontaneidad, la improvisación. Es más íntima. Vive, siente, ama, odia. Da a los actores una gran libertad de acción, los ayuda a sentirse seres humanos y no actores.

El cine va hacia la simplificación de sus medios técnicos. Cada día van desapareciendo más los grandes y complicados aparatos de iluminación, los estudios con sus inmensos decorados y escenografías y los complejos aparatos para trasladar la cámara, que hacen tan artificioso su contacto con la vida.

En La Primera Carga al Machete la cámara debía ser dinámica, inquieta, que busca siempre, que lo observa todo y que trata de agarrar, de seleccionar lo esencial, lo funda-





mental, en una mirada, en un gesto, en una frase o en una acción.

En la batalla, al final de la película, la cámara no describe sino participa, no mira, está en acción. Incita, estimula, impulsa, exalta a la lucha. Cuando se participa de un combate, no creo que se pueda contar. Son impresiones, acciones fragmentarias, destellos del machete, imágenes sugerentes de violencia, de fuerza, de vitalidad. Sensaciones de impetuosidad, arrojo, valor, fatiga. Movimiento, ritmo, gestos, expresiones que nos van envolviendo en una atmósfera de pasiones y emociones.

Esta película exigía una imagen plástica de una belleza fuerte y vigorosa, y al mismo tiempo buscar un distanciamiento. Una fotografía que diera la época con elementos

nuevos, del presente. Se trabajó en esta dirección, seleccionando los colores del vestuario, escenografía, decoración. Se escogieron con cuidado las locaciones. Utilizamos el alto contraste, en distintas intensidades, y la sobreexposición; exceptuando en las secuencias de Lersundi y Quirós en que se utilizó película de muy bajo contraste.

El director y el camarógrafo en la filmación de una película componen una unidad orgánica e integral, con una clara y profunda concepción de sus objetivos. Esta unidad es activa, está en lucha.

Es necesario que el camarógrafo sienta con autenticidad la obra en que va a trabajar, para poder aportar al director en forma creadora y artística.

El camarógrafo es una fuerza activa, cuya personalidad se siente y expresa en alguna medida en la película.



LA PRIMERA CARGA

DANIEL DIAZ TORRES

AL MACHETE



La Primera Carga al Mache-
te, de Manuel Octavio Gómez
puede atraer por más de un
factor. Sin embargo, creo que
hay uno que trasciende y que
da una real importancia a esta
película: su proyección hacia
el presente y el encauzamien-
to de un contenido revolucio-
nario, que surge del positivo
enfrentamiento del artista con
nuestro pasado.

14.

En lo concerniente al trata-
miento de la historia, pode-
mos percibir en la cinta dos
líneas diferentes: una eminen-
temente documental, directa,
objetiva y otra más dramática
y "subjetiva". La primera
es la "carta de triunfo" de la
cinta. Un ímpetu creativo, una
posición abierta a una bús-
queda expresiva verdadera,
que sobrepasa los conserva-

durismos de por siempre con-
formadores de un cine-esque-
ma por todos pasivamente
aceptado, ha permitido que la
obra adquiera en este sentido
un máximo de eficacia.

Cámara en mano, sonido di-
recto (algo a destacar: no hay
doblaje, todo ha sido grabado
durante la acción en directo,
lo que ha acentuado el veris-
mo de la cinta); free-cinema;

cir
est
no
ar
pe
re
ha
es
da
qu
no
de

A CARGA A CHETE



cine-encuesta... A través de estos recursos del cine moderno se ha logrado eliminar la artificiosidad tan común a las películas históricas. **Todo es real y convincente** porque se ha alcanzado esa tan difícil espontaneidad, que viene ya dada desde el momento en que hablan los personajes y no los actores; cuando se han decantado esos "vicios de ac-

tuación" que llegan a convertir a cualquier figura histórica en una caricatura involuntaria de sí misma.

Aquí habla el mambí, el campesino, el soldado, la mujer del pueblo; no el actor haciendo de mambí o campesino. A través de múltiples y diversos personajes, se trasmite y mantiene esta "fuerza de la naturaleza",

donde el grado de verosimilitud no viene dado por los ceceos del lenguaje, sino por ese "sentir hombres de hoy" a esos personajes. Y es en este último aspecto donde creo se centra la importancia fundamental de la película, cuando la vigencia no viene sólo dada por la feliz utilización de un estilo o por la encomiable dirección de actores, sino como resultado lógico de una actitud y de unas claras concepciones relativas al enfoque histórico.

Las imágenes no son meros cuadros ilustrativos de un pasado. No es la exposición descriptiva de hechos pretéritos, desempolvados y reunidos cronológicamente, con ese sentido de "ilustrar", tan propio a la pretendida objetividad de la historiografía burguesa.

Aquí se habla de un pasado que "sabe" mucho a presente; se ha ido a buscar en ese momento revolucionario todo lo que hay en él de útil para el hombre de hoy; todo lo que en él puede perennemente enseñarnos. La capacidad asociativa del espectador actualiza constantemente el argumento. Se unen pasado y presente, dando un contenido rico y único: **necesidad de la lucha armada. Las experiencias del pasado se muestran en todo su valor (didáctico, pudiéramos decir) para el revolucionario de hoy.** Creo que es ésta y no otra, la única forma de mirar hacia nuestra historia.

En este sentido documentalista, que crea en el espectador esa ilusión de "realidad captada en vivo" (lo que implica por su parte una "separación" y una mayor actitud reflexiva) es permisible hablar de cámara participante; la cámara como un elemento activo y no pasivo, siempre en medio del torbellino de la acción. La escena de la plaza, con la carga de los voluntarios, es un buen ejemplo: a la cámara, arrastrada por la

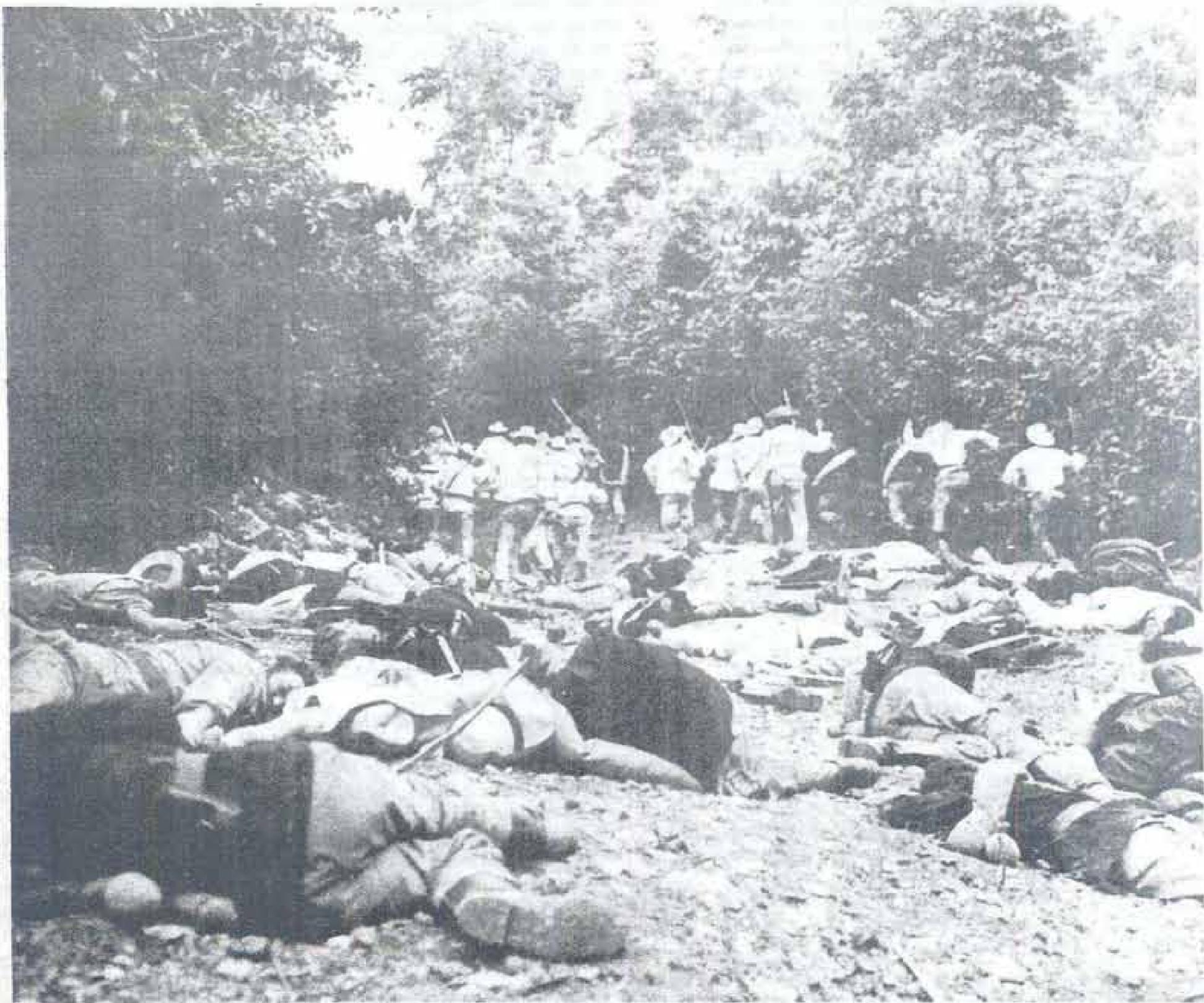
convulsión de los hechos, no podemos demandarle una fingida estaticidad, puesto que queremos "ver" del modo más real y espontáneo posible.

Por esta cámara insegura, siempre en constante movimiento deja de justificarse desde el punto de vista del "reportaje en directo" cuando en un momento como el de la violencia (mas dentro del carácter de la segunda línea que señalábamos) se la hace "correr" por las paredes para luego seguir a los personajes, centro de la acción. En situaciones como ésta, se deja sentir indiscretamente un estilo, con un fin en sí mismo, que rompe el "encanto" de la frescura, de la espontaneidad. ¿De qué modo justificar aquí una cámara "epiléptica", de no ser por el de un "vedettismo" camarográfico probablemente inconsciente?

Decimos esto último, porque creo que los desbalances existentes en el filme son el producto de una madurez aún no alcanzada en el trabajo conjunto de la dirección, en donde falta todavía la medida, el equilibrio necesario de los nuevos recursos empleados. Así vemos que en el caso de la citada violación; en el de la batalla o en el de la plaza con las discusiones entre cubanos y españoles, la puesta en escena ha quedado opacada por la brillantez del operador, cuya cámara en exceso "nerviosa" acapara toda la atención del espectador.

Señalemos otra escena del filme: un grupo de campesinos es llevado por las tropas españolas, "para ser protegido





de los bandidos insurrectos". De pronto, una mujer (Idalia Anreus) grita que ella es llevada por la fuerza. Los españoles tratan de hacerla callar. Aquí se recurre también a los rápidos movimientos de cámara y sin embargo, aquella "fuerza de la naturaleza" de que hablábamos desaparece. Y es que en los "reportajes en directo" no atraen tanto los movimientos y la improvisación como, ante todo, la pericia y el control que el operador muestra con su cámara en medio de los peores riesgos; ese poder instantáneo de selección que, por ejemplo nos hace admirar a un Klein cuando filma una "parada" guerrillera en Nueva York (*Lejos de Vietnam*). Es por eso que la cámara indecisa e inquieta en demasía que aquí se nos presenta, no hace más que evidenciar los "tics" de un estilo caracterizado por los "malabarismos" de una cámara, molestamente virtuosa. Se ha corrido el riesgo de supeditar un tanto la labor de dirección ante los imperativos de una cámara completamente "liberada", lo que ha hecho resentir la unidad orgánica de la cinta. Creo entonces que limitar los posibles desarrollos con las formas empleadas en *La Primera Carga al Machete* a una simple cuestión de "falta de costumbre" es peligroso, por cuanto se corre el riesgo aún más grave de una sedentarización dentro de un determinado número de concepciones inexpugnables que muy pocas veces darán buenos resultados.

Refirámonos ahora a un elemento innovador en la cinta: la utilización del alto contraste. Con él, se cumple una doble función: por un lado contribuye en buena parte a crear esa atmósfera "siglo XIX", que nos recuerda los viejos daguerrotipos de la época (complementando la lograda reconstrucción histórica, que es otro de los grandes

aciertos de la película: la época se "siente", se "vive"; su atmósfera se respira; no es una simple y fría postal de los viejos tiempos). Además, juega un rol dramático; tiene un sentido expresivo, de contenido, del que podemos encontrar un ejemplo definitivo en la escena cuando el coronel Quirós informa del comportamiento de los soldados españoles. Versión oficial y por lo tanto enmascaradora, trabajada en una fotografía de tonos normales, para dar precisamente esa "normalidad" aparental. A ella se contraponen los planos de violentos contrastes: es la realidad, su auténtica visión. Es lástima que este recurso resulte un tanto sorpresivo en la cinta, un poco desorientador si se quiere, al no haber sido empleado desde la primera aparición oficial del coronel Quirós.

LA BATALLA

Es el punto culminante del filme. Aquí debe demostrarse, en la práctica del combate, la temible efectividad del instrumento convertido en arma. A través de toda la cinta, se ha estado hablando del machete, "parte ya del mambi"; el instrumento de trabajo que en manos de los cubanos aterroriza al soldado colonialista español. Era de esperar que Manuel Octavio Gómez desarrollara este final (necesariamente el momento del filme que mayor fuerza requería) en base a ese sentido documentalista, objetivizador, que ha sido, repetimos, el aspecto de la obra más logrado; el que más convincentemente ha llegado a cada espectador.

Sin embargo, he aquí que se recurre a un acentuamiento en los contrastes tonales y a una cámara vertiginosa, que al hacer confusas las imágenes trasmite "impresiones", violentos movimientos de formas, en un sentido "abstracto-expresionista" pudiéramos de-

cir. Esta ruptura del estilo predominante en la cinta, precisamente en el momento del climax, cuando se necesita "sentir" la efectividad del machete convertido en arma decisiva no de una batalla, sino de la mayor parte de nuestros combates en las dos guerras de independencia, diluye en gran medida el efecto requerido. Aquí más que nunca, se necesita transmitir una realidad y no ambiguas "impresiones", que pueden o no llegar. Se espera una culminación vigorosa, un momento "espectacular" (no tenemos miedo a esta palabra) si se quiere. Lo que ha quedado en la pantalla, desgraciadamente, hace decaer el grado de emotividad que las escenas de la preparación de la carga (y pudiéramos decir que toda la película) fueron creando en el espectador. La batalla, antirrealista, "antidocumental", confusa decepciona. Se desaprovechó la "carta de triunfo" de la película en el momento más necesario. Sólo ha quedado esbozada la eficacia del machete, a pesar de lo larga que resulta la secuencia. Los resultados no estuvieron al nivel de las intenciones ("desespectacularizar", encontrar una emotividad por nuevas vías).

CONCLUSION

Quisiéramos, señalados ya los más importantes detalles, dar en una visión de conjunto las exactas dimensiones de *La Primera Carga al Machete* dentro del Cine Cubano.

No se trata de cantar apolo-gías; de entonar coros ante cada nueva obra cubana que surja. Aunque se quiera hablar de la temática más trascendental, si no ha quedado explícita en la película, ésta puede considerarse fallida. La obra terminada es la que "habla". "El cine existe solamente en la pantalla" dijo el director francés René Clair; y

lo que la cin Gómez portar cada lucha cisame nes de pecto.

del estilo
cinta, pre-
mento del
e necesita
ad del ma-
arma de-
talla, sino
e nuestros
os guerras
diluye en
cto reque-
nunca, se
una reali-
"impresio-
no llegar.
alminación
mento "es-
emos mie-
se quiere.
en la pan-
ente, hace
motividad
a prepara-
y pudié-
a película)
el espec-
ntirrealis-
", confusa
aprovechó
' de la pe-
o más ne-
dado esbo-
machete,
que resul-
os resulta-
al nivel
"desespec-
trar una
vas vías).

ON

alados ya
s detalles,
conjunto
nes de La
Machete
cano.
tar apolo-
oros ante
bana que
quiera ha-
más tras-
quedado
cula, ésta
allida. La
que "ha-
solamen-
lijo el di-
Clair; y

lo que nos permite considerar la cinta de Manuel Octavio Gómez como una obra de importancia vital entre las dedicadas a estos cien años de lucha por nuestro cine, es precisamente que las concepciones de su realizador con respecto a nuestra historia hayan

quedado plasmadas en la pantalla; que allí esté ese contenido revolucionario, extraído de un pasado tratado con una visión muy personal de presente.

Utilizaremos un clisé para concluir, queriendo dar en este caso una seriedad y un valor

poco acostumbrados a las "frases hechas": La Primera Carga al Machete necesita ser vista, por ser una obra plena de interés. Y agregamos: por ser un cine comprometido; por ser nuestro cine que aprende a "hablar" en un lenguaje vigoroso y renovador.

NOTA SOBRE EL CINE, LA CI

JOR

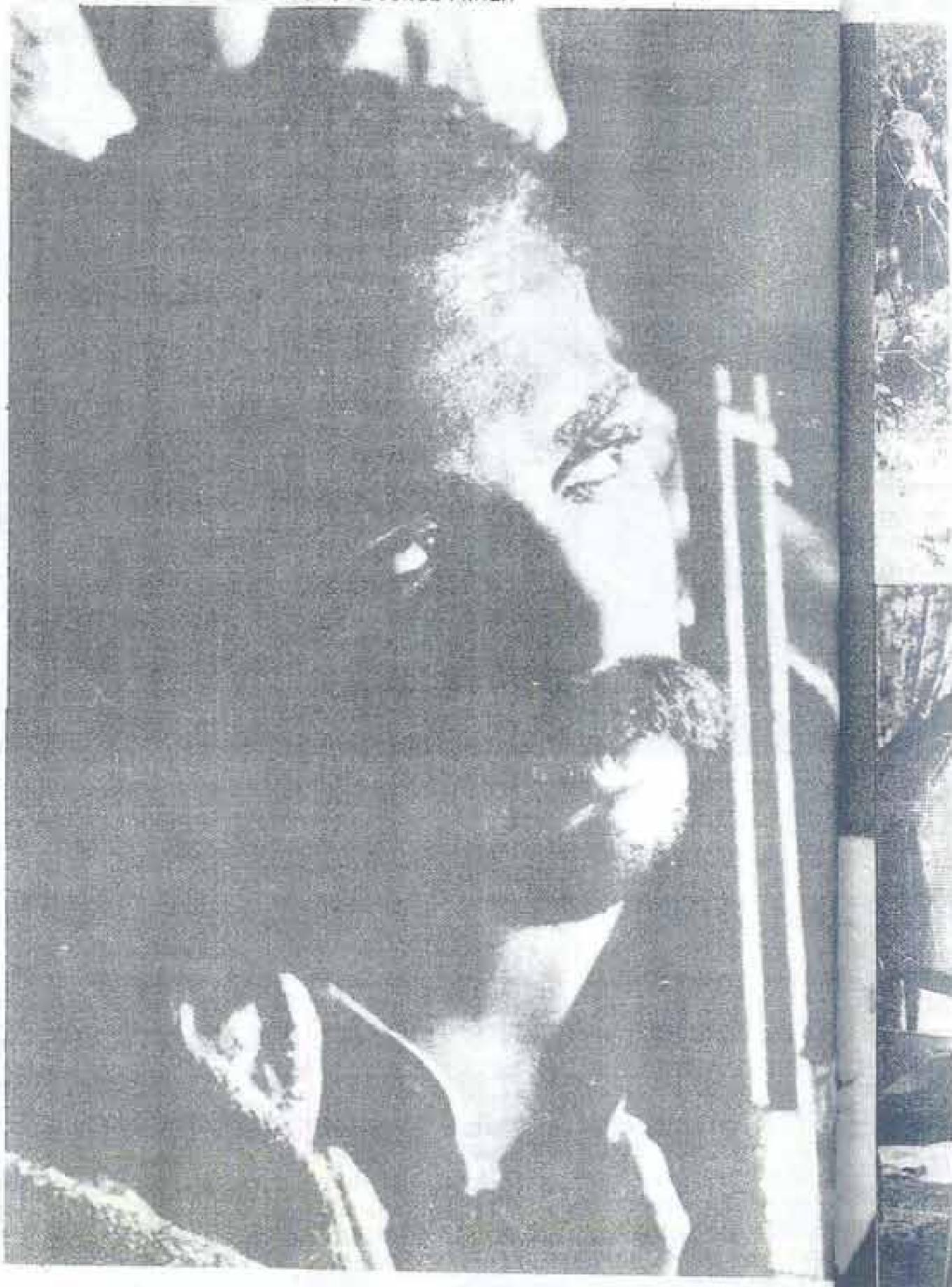
"Para que Cuba fuera Kiuba —ha escrito Ambrosio For- net—, el 20 de mayo de 1902 se inició el experimento más ambicioso y siniestro de la historia de América: había que borrarle la memoria a un pueblo". El 26 de julio de 1953, para que Kiuba fuera Cuba, comenzó la demostración definitiva de que aquel experimento era un fracaso. El recuerdo de 30 años de un pueblo, vividos con un machete en el puño y un relámpago en el corazón, puede ser debilitado, ocultado, falseado, pero no destruido. Aquel 26 de julio comenzó el fin de la lucha republicana entre la memoria y el olvido.

Primero fue la estrategia. El ataque al cuartel Moncada es el ataque al pueblito de Yara; el desembarco en Las Coloradas es el desembarco en Playitas o en Duaba. "Che" y Camilo rinden la ciudad de Santa Clara y es el Ayacucho que Máximo Gómez había previsto para la misma invasión.

Después fue la ideología. Fidel trae en su alegato el ejemplo y la palabra de Martí, pero pudo invocar a Céspedes, Agramonte o Maceo. "La historia me absolverá" es la protesta de Baraguá que faltó a la guerra del '95.

El experimento fracasó, pero el balance de la lucha republicana entre la memoria y el olvido es, hasta enero del '59, la frustración del desafío de la memoria por la inercia del olvido. A la república de los "presentados" no le interesaba la verdad. Los mayorales del imperialismo no que-

"LA ODISEA DEL GENERAL JOSE", DE JORGE FRAGA



LA CULTURA Y LOS MAMBISES

JORGE FRAGA

"LA ODISEA DEL GENERAL JOSE", DE JORGE FRAGA



"LA PRIMERA CARGA AL MACHETE", DE MANUEL O. GOMEZ

rían recordar un pasado que se volvía contra la tranquilidad de sus espíritus. Como no se puede tapar el sol con un dedo, a Maceo le ocultaron su inteligencia política detrás de sus virtudes militares; a Martí lo "humanizaron", lo "beatificaron", lo "canonizaron" —era un modo de ocultar que su onda fue la de David. En fin: convirtieron a los héroes en estatuas.

Pero el imperialismo no es tan sutil que intente borrarle la memoria a un pueblo, sólo para preservar la tranquilidad de sus mayores. La prueba es Mella, que deja pendiente un libro "necesario" sobre Martí —"cuando hablo de José Martí, siento la misma emoción, el mismo temor, que se siente ante las cosas sobrenaturales"—, libro que no escribió porque lo asesinaron; la prueba es Rubén, que se encontró a sí mismo en la leyenda mambisa —"hace falta una carga para matar bribones, para acabar la obra de las revoluciones"—; es Pablo, que escribe sobre las luchas campesinas del Realengo 18, es decir, sobre lo que Lino Alvarez aprendió peleando junto a José Maceo, y es el primero en relacionar el valor estratégico que habían tenido para los mambises las montañas de Oriente, con las condiciones de la lucha moderna: "Que no tenga mucha fe en los aeroplanos quien quiera subir en son de guerra a las montañas..."; y la prueba final es Fidel, que no sólo hace suyo el credo de Martí, sino que encuentra orientación militar en el "Dia-

rio" de Máximo Gómez, Revolucionarios han sido en la historia de nuestro país, los que comprendieron que su misión consistía en terminar, con la misma actitud, lo que los mambises habían dejado inconcluso: los que han ido al combate sin más armas ni más requisitos que la dignidad humillada, resonándoles por dentro la voz de un clarín llamando a degüello. Y cada vez que un revolucionario dejó de comprenderlo, dejó de oír el clarín, en ese mismo momento comenzó a dejar de ser revolucionario. Es que la frustración de la memoria por el olvido es la frustración de la revolución por el imperialismo —y por eso la revolución es también la reivindicación de la memoria.

Ya esto se sabe, pero merece la pena recordarlo: la frustración de la memoria trajo graves consecuencias. La cultura nacional perdió la unidad con sus raíces. Tirios y troyanos tuvieron la curiosa coincidencia de creer que el origen de la cultura nacional estaba en la obra literaria de hombres como Saco, Varela, Luz, Heredia y del Monte. No se trata de quitar méritos a nadie, pero hay que poner las cosas en su debido lugar. Aquellos hombres, diferencias aparte, entendían su misión como el rescate de su sentimiento de igualdad frente al español colonial que los sojuzgaba. Por eso lo que hicieron no era todavía cultura nacional.

Cuentan que la noche antes del ataque al poblado de Yara,

Céspedes envió un aviso al capitán que la defendía, pidiéndole que se rindiera. El capitán simuló la rendición, y el ataque avisado de Céspedes terminó en la primera derrota para los cubanos. Después, los escritores dijeron que aquel aviso de Céspedes fue por inexperiencia militar. No es cierto. Aquel aviso de Céspedes —aquel desafío—, fue que por primera vez el colonizado se sentía superior al colonizador. La cultura nacional nació con este primer combate del Ejército mambí, y el desafío de Céspedes al capitán español fue su primer monumento literario. Naturalmente, ya esto lo había dicho José Martí. "...entró la patria, por la acumulación de la guerra, en aquel estado de invención y aislamiento en que los pue-

blos desatan la c para ju reales lo crean la la famil industria del arte, con toda dad nati machete muy po han sabi a Martí.

La pér raíces d explica l ensayos, zas de t retórica y cantar nació el que la c la suma

"HOMBRES DE MAL TIEMPO", DE ALEJANDRO SADERMAN



aviso al ca-
lía, pidién-
a. El capi-
ción, y el
Céspedes
ra derrota
espués, los
que aquel
ue por in-
t. No es
de Céspe-
—, fue que
colonizado
el colonia-
cional na-
: combate
, y el de-
el capitán
er monu-
ralmente,
icho José
patria, por
a guerra,
invención
e los pue-

bles descubren en sí y ejerci-
tan la originalidad necesaria
para juntar en condiciones
reales los elementos vivos que
crean la nación; el orden de
la familia, los inventos de la
industria y las mismas gracias
del arte, crecían espontáneos,
con toda la fuerza de la ver-
dad natural, en la punta del
machete..."; pero han sido
muy pocos en Cuba los que
han sabido o han podido leer
a Martí.

La pérdida del sentido de las
raíces de la cultura nacional
explica la escasez inaudita de
ensayos, novelas, cuentos, pie-
zas de teatro y poemas que,
retórica a un lado, justifican
y cantan la epopeya en que
nació el cubano. (Recuérdese
que la cultura nacional no es
la suma de los esfuerzos aisla-

dos). No hay que lamentarlo,
pero es preciso que nos provo-
que estupor. Esta verdad es
demasiado evidente para que
sea fácil de captar, pero no
hay auténtica cultura nacio-
nal si carece de transparencia
con su propio pasado. Debe-
mos sentirnos satisfechos de
nuestra contribución al ani-
versario de los "Cien Años de
Lucha": *Hombres de Mal
Tiempo, La primera carga al
machete, Odisea del General
José*, para solamente mencio-
nar las obras terminadas. Pero
hay que seguir indefinidamen-
te elaborando, sobre todo con
los medios del arte, los valores
originarios de la cultura na-
cional en la lucha del pueblo
contra el colonialismo español.

Resultado de la reducción co-
tidiana de lo imposible en po-

sible, esos valores son, en su
expresión más clara, la sus-
tancia misma de nuestro pre-
sente y la indicación más con-
creta de lo que tendremos que
ser en el futuro. Hay dema-
siada hambre en el mundo, de-
masiadas heridas abiertas, de-
masiadas almas sofocadas, pa-
ra que la reparación universal
de la injusticia se pueda con-
quistar de otra manera que no
sea en la disposición y habi-
lidad perpetuas de destruir to-
dos los imposibles, y esta sa-
biduría primordial —el arte
de destruir imposibles— es la
herencia que nos ha dejado
aquella época.

"cuando en el ala bélica de
un ímpetu bizarro al repeti-
do choque de un hierro en el
guijarro iba el tropel de cas-
cos desempedrando estrellas".

"LA PRIMERA CARGA AL MACHETE". DE MANUEL O. GOMEZ

