

“El cine se convirtió en teatro de lucha de clases.” Entrevista com Manuel Pérez Paredes

Cristina Alvares Beskow*

El 30 de abril de 2014, tuve la oportunidad de entrevistar a Manuel Pérez Paredes, cineasta y guionista cubano, cuya película más conocida es la ficción *El hombre de Maisinicú* (1973). Durante las décadas de 1960 y 1970 fue uno de los representantes cubanos en encuentros y festivales latinoamericanos y uno de los fundadores del Comité de Cineastas de América Latina, fundado en 1974 en la ciudad de Caracas. En este mismo período, también fue uno de los realizadores del Noticiero ICAIC Latinoamericano¹, bajo la dirección de Santiago Álvarez. El cine-periódico “crítico y, sobre todo, internacionalista”² fue producido desde 1960 hasta 1991, totalizando 1493 ediciones. Manolo Pérez, como también es conocido, fue el realizador responsable de 34 de estas ediciones, experiencia recordada en esta larga entrevista, ocurrida en una oficina del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), en La Habana.

Entre hechos y memorias, el cineasta compartió historias que impregnaron la producción de estos cine-periódicos, desde su inicio, algunos meses después de la Revolución Cubana, con el país en plena ebullición, donde “los cines eran teatro de la lucha de clases”, hasta su fin, con la fuerte recesión económica vivida en el país durante el Período Especial. En este viaje en el tiempo, Manolo Pérez recuerda cómo se dio la formación de Santiago Álvarez, documentalista que inició su carrera cinematográfica a los 40 años, como director del noticiero, al principio por razones políticas, transformándose en verdadero creador cinematográfico, cuya consagración se dio con el cortometraje *Now* (1965) y el posterior título de “cronista oficial de la revolución”.

La conversación “entra en la piel de la historia” y rescata episodios marcados de la producción del noticiero, hecho con urgencia y creatividad por un equipo de muchos profesionales, como los camarógrafos Iván Nápoles, Leny Espinoza, Raúl Pérez Ureta; los responsables de los trucos y animaciones Jorge Pucheux y Pepín Rodríguez, la editora de imagen Norma Conrado; el musicalizador Idalberto Gálvez y los integrantes del Grupo de Experimentación Sonora

* Universidade Federal de São Carlos – UFSCAR. 13565-905, São Carlos, Brasil. E-mail: cristina.alvares@gmail.com

¹ Parte de estas reflexiones sobre el Noticiero ICAIC Latinoamericano integran la tesis de doctorado de la autora.

² Alejandro G. Alonso in Aray, p. 302, 1983.

(GESI) del ICAIC, como Leo Brouwer, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Sara González, además de los realizadores que a menudo asumían la producción de los noticieros cuando Santiago Álvarez estaba fuera del país. En una de estas temporadas, Manolo Pérez se quedó 12 semanas como realizador del noticiero y produjo, entre otros, las marcadas ediciones *in memoriam* sobre Carlos Marighella y Che Guevara. Estas y otras historias se abordan a continuación.

Cristina Alvares Beskow: ¿Podría empezar hablando de su trabajo en el noticiero? ¿En cuántos noticieros trabajó y cuál era su función?

Manuel Pérez Paredes: Bueno, yo te pudiera empezar a contar, tal vez, una introducción a eso. El Noticiero ICAIC Latinoamericano surge a mediados del año 1960 en Cuba, cuando la revolución tenía 17 meses de existencia. En un clima muy especial de confrontación política muy fuerte en la isla, porque para entender el noticiero, y para entender a Santiago hay que meterse en la piel de la época. ¿Cómo surge un creador, que no parecía que iba a ser un creador sino un cuadro político? Es un misterio para muchos. Santiago ya tenía 40 años cuando empezó la Revolución y llevaba de esos 40 años, 20 de militante del viejo Partido Comunista Cubano y era un cuadro de la cultura, actuaba como un funcionario de la cultura, un hombre culto, pero que no parecía a los 40 años que fuese a convertirse en cineasta. No tenía un aval, un currículum, no era Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, no era José Massip. Santiago era un hombre sensible, culto, pero más para trabajar con los intelectuales que para él mismo ser un creador. Ahora, en esos años, la lucha de clases, que es como un término ya olvidado, ya no se habla de lucha de clases en el mundo de hoy, ya suena a viejo, retórica. . . la lucha de clases estaba en La Habana y en Cuba al rojo vivo. Y se expresaba en todas las manifestaciones de la vida. Incluyendo los cines. O sea, la gente iba al cine, existían todavía los noticieros antiguos, noticieros llamémosles capitalistas, noticieros privados que daban noticias de Cuba de aquel momento, pero con una óptica neutral, no de compromiso, y de pronto en un noticiero aparecía Fidel Castro o Ernesto Guevara o Raúl Castro o Camilo Cienfuegos y los revolucionarios en el cine lo hacían patente aplaudiendo la figura del revolucionario, fundamentalmente a Fidel, pero también era extensivo a otros dirigentes. Terminaba el noticiero y empezaba la película norteamericana, aparecía el león de la *Metro* y otra parte del público aplaudía el león de la *Metro* o aparecía *20th Century Fox* o la *Columbia Pictures* y la gente aplaudía la *Columbia Pictures*, para que tengas una idea de la oscuridad en el cine. Te digo, los aplausos y también podían ser silbidos para que tengas una idea de cómo estaba el país en ese momento. En ese clima, Alfredo Guevara toma la decisión de crear un noticiero que respondiese

al punto de vista de la revolución en los cines para que también aplaudiesen o chiflases al noticiero antes, porque cuando se implantaba un noticiero el Estado se reservaba el derecho de hacer obligatoria su exhibición en los cines privados. Estamos hablando de la época en que los cines eran privados.

C.A.B.: ¿Esos noticieros anteriores eran considerados contrarrevolucionarios?

M.P.P.: No llegaban a la contrarrevolución, eran noticieros equilibrados, no llegaban a atacar a la revolución, trataban de mantener una neutralidad, entre comillas, que cada vez iba siendo menos neutral porque el territorio de la neutralidad para la generación a la cual yo pertenezco, yo tenía 20 años en ese momento, era prácticamente imposible. La neutralidad era imposible en Cuba. Si estabas en la isla era muy difícil, a menos que te encerraras en tu casa y no salieras nunca, que no terminaras proyectándote a favor o en contra de la revolución. Entonces el noticiero surge, hay que hacerlo. Eran 40 copias semanales, o más, para todos los cines de la capital y de las provincias y se rotaban, iban pasando a los demás cines de segunda. El noticiero de estreno permanecía una semana en los cines de estreno, y la próxima semana pasaban en los cines de segunda y los cines de tercera para que se vieran en todo el país. Hacía falta una persona de confiabilidad política, de militancia, de integridad y con cultura para que se comprometiera a hacer ese periódico semanal cinematográfico y ahí Alfredo le encarga la tarea a Santiago Álvarez. Es la clásica tarea que se le da a un militante. Santiago la asume y comienza a hacer el noticiero en 1960. Santiago hizo esos noticieros respetando, de alguna manera, el modelo clásico de los noticieros de la época. Santiago, los camarógrafos y el equipo de ese noticiero lo que hacen esencialmente es respetar el molde histórico de los noticieros que se podían hacer en cualquier parte del mundo. Además, no solo había noticieros cubanos, también llegaban versiones en español del noticiero de la *Metro* de los Estados Unidos.

C.A.B.: ¿Después de la revolución?

M.P.P.: Sí, el primero y segundo año, ya hacia 1960 desaparecen esos noticieros, pero aquí llegaba el noticiero de la Warner que tenía un gallo como símbolo porque traía noticias internacionales de la guerra de Corea o de cualquier acontecimiento internacional. Eso, por supuesto, va desapareciendo a medida que la revolución y la confrontación con los Estados Unidos van haciendo imposible esa convivencia. Entonces, Santiago empieza a hacer el noticiero del ICAIC. Es un noticiero profundamente politizado, profundamente aplaudido y profundamente cifrado. Polarizaba el cine hasta que empezara la otra película norteamericana, francesa o italiana. A mí me tocó entrar en un

cine para separar a dos espectadores que se entraron a piñazos uno a favor de la revolución y otro en contra de ella, porque se pasó del aplauso y las ofensas a una confrontación a golpes. Se encendían las luces y venía la policía y se llevaba a tres personas, una con un ojo amoratado ya. El cine se convirtió en teatro de lucha de clases violenta. Santiago era el responsable de hacer noticieros semanales, Santiago los realizaba, pero Alfredo Guevara se reservaba la aprobación política. Ese es un proceso que se va dando en los primeros años de la revolución, hasta que la madurez y la experiencia de Santiago hacen que ya Alfredo delegue y le deje a Santiago la responsabilidad de hacerlos por su cuenta. Alfredo no tenía que tutorarlos. Ahora, podría darse el caso de que Santiago le mostrase a Alfredo, antes de enviarlos al laboratorio para hacer las copias, noticieros muy delicados políticamente, con temas muy en caliente políticamente. El noticiero del ICAIC no tenía ningún tipo de control gubernamental por fuera del ICAIC, era una responsabilidad total y absoluta del ICAIC. No debía consultar políticamente con el partido ni con una instancia gubernamental. En ese proceso Santiago tenía todas las semanas que editar diez minutos de película, o sea 900 pies de película en 35 mm. Todas las semanas, o sea al cabo de dos años, Santiago había hecho 104 noticieros, y cortando y cortando, editando con el editor de imágenes y el editor de sonido fue cómo Santiago comenzó a cogerle el gusto al acto creativo, no solamente al acto de ejecución de un trabajo profesional político. Comenzó a surgir alguien que tiene chispa, talento, sobre todo en la edición, para empezar a hacer diferente el noticiero tradicional. El Noticiero ICAIC comienza lentamente a ganar una personalidad propia, una autoría, con Santiago al frente y los camarógrafos y los sonidistas y el musicalizador, va surgiendo en torno a Santiago un equipo de apoyo. La primera vez que a mí me llamó la atención que Santiago se salía del caminito tradicional fue en julio del 61. En un noticiero que tiene que ver con la visita de Yuri Gagarin a Cuba, el primer cosmonauta soviético. Gagarin llegó a Cuba en condiciones muy peculiares porque cuando llegó a La Habana estaba cayendo un inmenso aguacero, llovía torrencialmente y Fidel y Gagarin se encontraron en medio del aguacero, entonces cinematográficamente la locación del aeropuerto, del aguacero le daba un interés visual al noticiero. En aquella ocasión tuve la impresión de que Santiago le estaba cogiendo el juego al cine, más allá de ser un artesano y después viene lo que tú ya has escuchado y yo te repito, que es en 1963 cuando ya Santiago lleva casi tres años haciendo el noticiero, que hace el noticiero dedicado al entierro de Benny Moré. En ese noticiero sobre el entierro de Benny Moré y el homenaje que le hacen en el pueblo de donde era nativo, en la provincia de Santa Isabel de Las Lajas, Santiago hizo una edición irreverente, lejos del típico clasicismo. Lo hizo así,

también, porque la manera que tuvieron de recordar a Moré en el pueblo, con las creencias de origen africano, inspiraban la imaginación de Santiago. Así fue que comenzamos a sentir que Santiago estaba siendo un creador, un artista. Ese artista después se reveló con más fuerza en el documental *Ciclón* y posteriormente ya Santiago se consagró cuando hace un documental tipo videoclip de la dimensión de Now. Ese es el proceso mediante el cual sintetizaría cómo Santiago va surgiendo como un creador cinematográfico y ya el funcionario cultural que era Santiago pasa a ser un creador. En ese periodo, Santiago siempre hacía el noticiero y creo que las veces que viajó, que no estuvo en La Habana, un compañero, Humberto García Espinosa, hermano de Julio García Espinosa, que estaba de subdirector del noticiero, lo sustituyó; pero Santiago en esa etapa prácticamente no viajaba. Comienza a viajar con más frecuencia cuando empieza a combinar su trabajo de director del noticiero con la creación de documentales. En 1966, cuando ya llevábamos seis años de noticiero, Santiago va ir a Vietnam y a Laos, a filmar lo que después fue *Martes 13* y *La guerra olvidada*. En ese momento yo acababa de terminar de trabajar como director asistente de *Las aventuras de Juan Quin Quin*, una película de Julio García Espinosa, y me llama Alfredo Guevara y me plantea que hace falta que yo sustituya a Santiago al frente de la oficina del noticiero. Fueron tres meses aproximadamente, doce semanas que estuvo Santiago en Vietnam para hacer *Martes 13* y hacer también el documental en Laos. Yo había hecho documentales, había hecho un corto de ficción, había hecho de asistente de dirección. No tengo ni tenía una vocación por el cine documental y, muy particularmente, en todo caso, si tuviera vocación para el cine documental no sería por un cine de la dinámica del noticiero que te obliga a trabajar toda la semana, como si fuera un periódico o una revista donde hay un día de cierre y hay que hacer la revista porque tiene que salir el domingo. Yo no tenía esa vocación y tampoco esa experiencia, los documentales que había hecho eran encargos. Pero también me llega una tarea política y como tal la asumo y comienzo a hacer el noticiero y, por supuesto, yo no llegué allí a inventar nada. Santiago ya tenía un estilo, de pronto un noticiero de una semana tenía un gran suceso que duraba toda la edición, o tenía dos o cuatro sucesos y había una noticia política. Yo tenía un estilo tal vez más sereno que el de Santiago, pero trabajaba en equipo con los compañeros y, de alguna manera, lo que hice fue respetar ese estilo de trabajo y tomar decisiones artísticas, pero respetando un orden. De pronto había un asunto que me interesaba más y yo hacía un noticiero más analítico, al estilo mío. Bueno, yo mismo no me he puesto a desentrañar lo que yo hacía. Yo hacia mi trabajo profesional, cumplía, lo que sí, el noticiero me obligó, y eso sí fue bueno como escuela, a una dinámica de improvisación y de trabajo rápido que

no era una característica mía. O sea, aun cuando después yo no me quedase con ganas de hacer noticieros, formó parte de mi formación como cineasta. Yo hacía el noticiero, cuando yo lo terminaba, como no tenía jerarquización para aprobarlo, entonces se lo enseñaba a Alfredo Guevara, que era quien lo aprobaba. A esas alturas, como ya he contado, Santiago ya tenía autoridad para aprobarlo, solo circunstancialmente, cuando era un tema muy caliente de política, se tomaba el trabajo de consultarle a Alfredo. Cuando Santiago llegaba del viaje, yo me reunía con él y le contaba lo que había hecho. Santiago veía los noticieros o no los veía y yo me iba a mis otros intereses. De esa manera, yo estuve haciendo el noticiero esporádicamente. Santiago se iba quince días, yo hacía los noticieros. Santiago se iba otra vez, un mes, yo hacía los noticieros y con ese cuento hice 34 noticieros a lo largo de mi vida. Otros compañeros, Pastor Vega, Jorge Fraga, para mencionarte dos que recuerdo bien, vivieron situaciones parecidas a la mía, iban esporádicamente. Después, por el año 1975, 1976, Fernando Pérez, Rolando Díaz y Daniel Díaz Torres sí estuvieron entre dos y tres años trabajando con Santiago en el noticiero. Se puede pensar en esos compañeros en la recta final del noticiero, cuando el espacio se iba a terminar por ley de la vida, llega el mundo digital, la innovación tecnológica, ya esas tareas le corresponden a la televisión. No se puede estar gastando el negativo de cámara y copias, cuarenta copias para los cines en el año 1990 y el noticiero comienza a perder razón de existir en los cines. En esa recta final, hay varios compañeros que colaboran como José Luis Sánchez, José Padrón, Lázaro Burías. José Luis Sánchez está en Cuba trabajando, sus dos compañeros emigraron. Al final pasan de dos los compañeros que estuvieron algún periodo de su vida trabajando en el noticiero, con Santiago de tutor, coyunturalmente como yo, como Fraga. Miguel Torres estuvo como cuatro años trabajando en el noticiero, porque ya Santiago estaba combinando su obra del noticiero con su obra documental. Entonces Santiago tutoriaba el noticiero, lo aprobaba, lo veía, pero Santiago estaba haciendo documentales. Hacía algunos noticieros, pero lo que hacía era aprobarlos, dirigirlos en el sentido mayor, discutir con los directores, estos compañeros que te acabo de mencionar. Esa era la síntesis que te puedo hacer de Santiago y el noticiero.

C.A.B.: ¿Esos realizadores entonces seguían algún patrón? ¿Sería posible describir qué patrón era ese del noticiero?

M.P.P.: Es que yo uso la palabra patrón, yo mismo como que me enredo. Me enredo porque el noticiero era muy dinámico, combinaba el humor, a veces era punzante, noticieros politizados, de confrontación con el imperialismo norteamericano, pero también tenía humor crítico, en un momento dado la revolución tuvo problemas internos, deficiencia, cosas que funcionaban mal en

Cuba. Hay una cosa que me parece importante decirte que es que Alfredo Guevara desde que creo el noticiero tuvo la sagacidad de llamarlo Noticiero ICAIC Latinoamericano. Siempre en este organismo, al igual que en Casa de las Américas, como centro de comunicación con los escritores y artistas de América Latina hubo vocación latinoamericana. Ese es un rasgo que tiene que ver con la personalidad de Alfredo Guevara porque en el año 1959 o en 1960, yo podía haberme preguntado “¿por qué se llama *latinoamericano*?” Es que la vocación de proyección hacia el continente está muy presente en el ICAIC y en la persona de Alfredo en particular. La idea, en última instancia, proviene de una respuesta retórica, pero mira, este país tuvo un señor que se llamó José Martí, que dejó una Cuba muy marcada por la identidad continental, a pesar de ser una isla. Martí dejó una huella muy profunda de que la identidad de esta isla era América Latina.

C.A.B.: La patria grande.

M.P.P.: Lo cual es increíble, una genialidad de Martí porque es una isla que está a 90 millas de los Estados Unidos. Además, cuando se dio la gran independencia del continente con Bolívar, con Miranda, con O’Higgins, con todos los grandes próceres, de San Martín hasta Bolívar esta isla terminó siendo la última colonia de España. Sin embargo, no sólo Martí, pero nadie como Martí, se encargó de crear un sentimiento de que somos parte de América Latina, del Rio Bravo a la Patagonia. Aunque Alfredo Guevara no sentara cátedra al respecto, lo cierto es que el noticiero fue latinoamericano, y eso también yo no puedo dejar de separarlo de otra cosa: la revolución a medida que se radicalizaba se iba quedando sola porque empezaron las rupturas debido a la presión norteamericana sobre los países de América Latina. Cuba había adherido al campo socialista, a la Unión Soviética, era un satélite de los soviéticos. El marxismo-leninismo era una ideología extraña a este continente y por lo tanto este país debía ser expulsado de América Latina. Fuimos expulsados [de la OEA], vino el bloqueo y el único país que no rompió relaciones con Cuba fue México. Sin embargo, nuestro país se aferró a esa identidad latinoamericana, en el sentido de que la amistad es con los pueblos no con los gobiernos. Es un sentimiento. Debo confesarte que es un sentimiento que en mí se fue creando progresivamente. Yo no era de vocación, leía Martí, me parecía formidable, pero de ahí a que yo me sintiera latinoamericano en 1959, te estaría mintiendo o estaría modificando mi pensamiento real. Por supuesto el idioma era el mismo y México está muy cerca. Compartíamos manifestaciones culturales como las canciones mexicanas, el bolero, pero mis vínculos con el Cono Sur, con el mundo andino, con los chilenos, eran mentales, no eran emocionales. Y no digamos con tu país, donde se habla otro idioma, tiene una

música muy sabrosa, pero el cine de habla portuguesa no llegaba acá, empezó a llegar en la época de *Dios y el diablo en la tierra del sol* y en la época de *Barravento* y con Nelson Pereira dos Santos, con *Rio 40 grados*. Entonces esa vocación latinoamericana también tiene que ver con el interés que tuvo siempre el ICAIC, y particularmente la figura de Alfredo en que hubiera una gran solidaridad y una gran ayuda en aquel momento de lo que era el socialismo existente. Ahora en medio de eso tú me preguntaste por un noticiero que hice sobre Carlos Marighella. Creo que fue en diciembre de 1970, Santiago estaba fuera, no sé qué estaba haciendo, yo estaba en el noticiero por unas semanas y no había pasado nada en Cuba ni en el mundo que fuese atractivo, con fuerza cinematográfica, y de pronto me percaté de que se acercaba el primer año de la muerte de Carlos Marighella, y yo decidí dedicarle un noticiero. Busqué en el archivo de fotos, de material fílmico del año anterior al que lo asesinaron. Yo había leído sobre Marighella, era una figura que me resultaba atractiva porque hizo una radicalización política a una edad en la que lo normal es no radicalizarse, porque era un hombre de más de 50 años. Marighella despertaba curiosidad y admiración porque es un hombre de formación clásica latinoamericana que de pronto comienza a ser disidente de la ortodoxia del PC brasileño, como parte de la situación de Brasil con el golpe que tumba a Goulart, y de lo que se desata con la revolución cubana y con Fidel y con el Che, el movimiento tricontinental. Además estaba envuelto en la clásica disputa de la época entre los PC pro soviéticos y los PC pro China. Marighella vino a Cuba a la reunión de la OLAS en agosto de 1967, cuando tiene 55 o 56 años, cuando tiene una cierta edad. Marighella como que rejuvenece y se hace un tipo... El ICAIC le dedicó en boletines internos de información. Aquí en el ICAIC se divulgaba muchas cosas de Carlos Marighella internamente. Yo recuerdo que Alfredo Guevara en algún momento me comentó que había dos personas en aquel momento de su vida que lo habían atraído mucho por su posición ante la vida, que era muy diferentes entre ellos, uno era Carlos Marighella y el otro era George Jackson, el negro norteamericano que fue defendido por Angela Davis.

C.A.B.: ¿Perdón, cuál es el nombre?

M.P.P.: George Jackson. Escribió un libro llamado *Soledad Brother. Cartas de prisión*, pero Jackson es un hombre muy joven, creo que cuando lo matan tiene 30 años. Hay una canción de Bob Dylan dedicada a Jackson. En conclusión, yo me entusiasmé [con el homenaje a Marighella], me dije que como esta semana no hay una noticia importante, voy a hacer un noticiero temático dedicado a Marighella. Yo conocía a grandes rasgos a Marighella, podía organizar diez minutos de texto, y con la ayuda del editor y el musicalizador hice el noticiero, que ahora, como dices, te gustó mucho. A mí me sería

totalmente imposible recordar el proceso creativo, pues salió en la dinámica de una semana y punto. El otro año yo estaba por casualidad en la coyuntura del noticiero y me agarró el segundo aniversario de la muerte del Che, el 8 de octubre. Hice ese noticiero porque no había otra noticia tan atractiva y el noticiero tenía la libertad de, en un momento dado, convertirse en un pequeño documental.

C.A.B.: Una pregunta sobre la estética de los noticieros: Santiago hacía muchos collages, lo que se configuró como una identidad de Santiago. ¿Cómo empezó eso?

M.P.P.: Mira, desgraciadamente se acaba de morir hace poco Pepín Rodríguez, que está entrevistado en el documental *Memorias* y Jorge Pucheux, otro compañero muy valioso, vive ahora en México. Santiago se convirtió en alguien que suplía la escasez de recursos apoyándose en su imaginación y pidiéndole cosas a una persona muy imaginativa con la truca, con los efectos del cine no digital, que era Jorge Pucheux. Soy injusto, corro el peligro de olvidar un tercero o cuarto colega del departamento, pero creo que Jorge Pucheux y Pepín Rodríguez fueron los de mayor peso a la hora de interpretar lo que Santiago les pedía para llevarlo a la máquina. Tienes toda la razón, de que la escasez de recursos hacía que hubiera que trabajar con tres o cuatro fotos, y con la música conseguir imaginativamente darle movilidad a la foto.

C.A.B.: ¿Y sabes de dónde venían esos archivos?

M.P.P.: Mira, como el noticiero se hacía para el mercado cubano, para los cines cubanos, no teníamos que pagarle derechos de autor a nadie. Acá todo lo que llegaba lo hacía porque lo mandaban amigos, porque venía en documentales, porque se copiaba de la televisión. Uno tenía ese archivo a su disposición y tenía libertad absoluta para utilizarlo, sin pedirle permiso a nadie. Teníamos un contrato con una empresa inglesa, cuyo nombre te voy a decir de manera imprecisa, “Bisngú”, que le mandaba noticias al ICAIC, pero el resto era pirateado.

C.A.B.: Sobre el proceso de producción, ¿cómo era la organización del equipo, cuántas personas había, cómo se hacía el montaje, cómo era la relación con los músicos, con el Grupo de Experimentación Sonora? ¿Puede hablarme sobre eso?

M.P.P.: El noticiero tenía una plantilla de camarógrafos fijos que se rotaban, pero fundamentalmente había cinco o seis compañeros permanentes en el noticiero que hacían guarda de ocho horas. Eran tres noticieros, tres camarógrafos al día. En ocasiones, para noticias importantes, podía enviarse a dos

o tres camarógrafos. Esos compañeros comenzaron a amoldarse al estilo de Santiago, con la cámara en mano. Eran Iván Nápoles, Leny Espinoza, Raúl Pérez Ureta, que después devino más hacia la ficción y Rodolfo García. Corro el peligro de ser injusto olvidando a alguien, pero había un grupo de compañeros que se convirtieron en cabeza del noticiero. Y Santiago contaba con una editora de imagen, Norma Conrado y con un musicalizador, Idalberto Gálvez que trabajaba como editor de sonido y que era una persona que tenía una excelente relación creativa con Santiago para la búsqueda de la musicalización de los sonidos del noticiero. Esencialmente, había un editor de sonido, un editor de imagen, el mezclador podía ser el que estuviera de turno y un equipo de camarógrafos y productores y chóferes, era un equipo en el tercer piso del ICAIC donde está ahora la oficina de Lázara (Herrera), ahí estaba la dinámica del noticiero.

C.A.B.: Al comienzo Santiago utilizaba músicas ya listas, creo que hacía el montaje encima de la música como en *Now*, pero después creo que el Grupo de Experimentación Sonora empezó a hacer la música para las imágenes.

M.P.P.: Mira, ahí tendrías que oír otras opiniones porque lo que te voy a decir no te lo puedo garantizar del todo. El grupo sonoro, Leo, Silvio, Pablo, Sara, los trae aquí Alfredo Guevara como un grupo para enriquecer sonoramente el cine cubano y también para protegerlos. En aquellos momentos había una corriente en el campo de la cultura que era muy ignorante como para entender los valores que iban desatando como jóvenes creadores, Silvio, Pablo, Noel, Sara y Leo, este último era un hombre joven pero brillante, que podía prepararlos y darles una superación musical. Alfredo los pone aquí, los cuida de medidas burocráticas contra ellos y comienzan a producir. Santiago se nutre de lo que ellos producen, si alguna vez crearon algo para el noticiero, no lo sé. Hasta donde yo conozco, si le crearon algo a Santiago fue para los documentales, pero en los noticieros Santiago se servía de la música que iban haciendo y que se iba archivando en el ICAIC.

C.A.B.: En el caso de los noticieros que usted realizó, ¿cómo fue?

M.P.P.: Todo fue música de lata, música guardada, de archivo.

C.A.B.: ¿Cuáles eran las dificultades de realización de este periodo, cuando empezaron en especial hasta el Periodo Especial?

M.P.P.: Con el Periodo Especial se acaba el noticiero, ya en condiciones materiales, negativo de cámara, sacar las copias, el país está en una crisis, y el cine, por supuesto, también. , Además, la aparición de la nueva tecnología estaba pidiendo que la televisión fuese el medio de difusión. En todo caso,

habría que hacer un noticiero mensual, pero es que sacar 40 copias de positivo, traía para los costados al noticiero.

C.A.B.: Yo quería saber eso también, Santiago hablaba de hacer un cine para las masas, masivo, para muchas personas, para muchos espectadores. ¿No había intención de pasar en la televisión los noticieros para alcanzar más personas?

M.P.P.: Es que el ICAIC tenía una política cultural e informativa autónoma que no se contradecía los principios generales con los de la televisión, pero era otra estética, otra manera de ver la misma realidad, estamos por lo mismo pero desde ángulos diferentes a la hora de expresarlo.

C.A.B.: Además de esos noticieros del Che y Marighella que hiciste, ¿hay algún noticiero que te haya marcado?

M.P.P.: Para mí hay tres noticieros que recuerdo que me gustó hacerlos: el homenaje al Che, a Marighella y un noticiero que lo he visto de nuevo y me impacta, porque yo estaba también en el noticiero. Santiago no estaba en Cuba en ese momento, y yo hice el noticiero con el que empezamos oficialmente, en La Habana, el acto de inauguración de la Zafra de los diez millones en 1970. Es un noticiero que ojalá que puedas ver. Yo lo tengo porque para mí era un noticiero triunfalista. Se iba a empezar una batalla económica y empezaba como con un himno espectacular, la voz en *off* de Fidel y entonces tenía algunos intercortes, en el estilo Santiago, que son letreros que se acercan y desaparecen, de cartelitos que entran que era como un equilibrio entre “vamos a empezar una batalla”, confiados en que vamos a triunfar, pero habían unos cartelitos que decían “¡Cuidado!”, “¡Cuidado!”, “¡Cuidado!” “¡Cuidado!”, advertencias, hombre. Después de que no se cumplió el plan de los diez millones, yo veo ahora el noticiero cuarenta años después y eran advertencias timoratas, tímidas y cuando ya iba a terminarse el documental. Termina con Fidel hablando, exhortando a la batalla, todos se ven como psicología por la propia psicología de la revolución asediada, que es una psicología militar. Mientras Fidel está hablando de que comienza una batalla, comenzamos a intercalar imágenes de la zafra y del Che y por debajo comenzamos a meter *Hey Jude* de los Beatles, porque el *Hey Jude* de los Beatles tiene algo de himno. Eso por ejemplo, para cierto espíritu convencional era un sacrilegio, era profanación porque Los Beatles, con *Hey Jude*, Ernesto Guevara y Fidel Castro como que no se mezclan. Sin embargo le venía bien en ese momento, el himno, ‘nanarana’, que era formidable.

C.A.B.: Hablemos de las dificultades del periodo, de ese Periodo Especial, pero antes, ¿cuáles eran los problemas que enfrentaban para hacer los noticieros?

M.P.P.: A mí me da la impresión que mientras no hubo la gran crisis que se le presentó a la revolución en el campo socialista y a todas las revoluciones del mundo, el noticiero siempre tuvo el máximo posible de los recursos que el gobierno le podía dar al cine cubano porque el noticiero era de una importancia. Además, el prestigio de Santiago lo consolidó de una manera tal que Santiago era un personaje como artista y como intelectual y como político, entonces el noticiero sufrió los embates que ya le presentaba a la revolución con la crisis que vino en el año 1990.