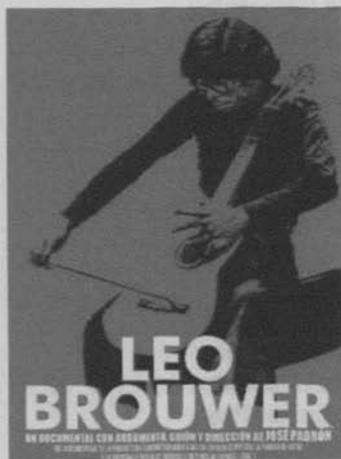


Dogma documental de La Habana: *Leo Brouwer* de José Padrón

Anne-Marie Jolivet*



Cartel de *Leo Brouwer* (José Padrón, 1996).

La referencia al movimiento *Dogma 95* por parte del cubano José Padrón no deja de ser algo así como trágica ironía, mezclada con cierta dosis de pudor, remitiendo a la realidad material de la creación cinematográfica en Cuba. Tuve la suerte de conocer y entrevistar hace unos seis meses en La Habana a este documentalista que nos ofrece un logrado medimetraje artístico dedicado a la figura del gran guitarrista y famoso compositor cubano Leo Brouwer.

Lejos de tierras nórdicas y de planteamientos propios a ese grupo del nuevo cine europeo, el "voto de castidad", que en 1995 y en diez puntos daba cobertura teórica al cine hecho con pocos medios, ya estaba en vigor en Cuba como drástica consecuencia del "período especial". Los subsidios se agotaron, las cintas escasearon; habían llegado otros tiempos para los que trabajaban en el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos. Adaptándose a la nueva realidad histórica y sociológica que les tocaba vivir, algunos directores del ICAIC trataron de cuestionar la manera de servirse del cine para dar cuenta de ella. José Padrón, el documentalista cubano en activo de mayor experiencia y con mayor número de premios, fue uno de ellos. Durante los ocho últimos años, de 1983 hasta su cancelación en 1991, fue director-realizador del *Noticiero ICAIC Latinoamericano* y en él pudo desarrollar su propio concepto del periodismo cinematográfico. Bajo la tutela de su liberal y genial maestro Santiago Álvarez¹, rodó unos cien documentales de once minutos cada uno, en 35mm y en blanco y negro; documentales de expresión artística, en muchos casos, y reportajes de observación, de análisis, de agitación, etc., o de todas esas clasificaciones fusionadas. Me presentó tres de sus noticieros², dedicados al problema álgido de la vivienda en la capital cubana, y me comentó:

"Yo lo que traté de hacer es un cine que me permitiera reflejar los problemas fundamentales que tenía la población en esos momentos. Se trataba para mí de no falsear la realidad cubana, de reflejarla de la manera más objetiva posible, de

* ANNE-MARIE JOLIVET, doctora por la Sorbona, investiga sobre cine e imparte clases de lengua, literatura y cine español y latinoamericano en la École Polytechnique de París. Participa en grupos de investigación centrados en el estudio de la imagen en el mundo hispánico (GRIMH). Ha publicado en francés varios artículos sobre el cine español de los años cincuenta y sesenta, así como sobre las películas de Iciar Bollain. En español publicó un artículo sobre el actor infantil: "El niño y lo filmico en las películas de Ladislao Vajda" (*Archivos de la Filmoteca* n.º 38). La Filmoteca de la Generalitat Valenciana está a punto de publicar su libro *La pantalla subliminal*, análisis y estudio hermenéutico de *Marcelino Pan y Vino*.

¹ Según palabras de José Padrón, su maestro, Santiago Álvarez, Director General del *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, «siempre ejerció un magisterio de la libertad en el cine cubano».

² *Noticiero* n.º 1460, "Los albergados", n.º 1488, "Un día en las cuarterías del barrio Atarés", n.º 1449, "La contaminación en los barrios marginales del Río Quibú".

inventar una nueva manera de filmar la realidad. Con el lenguaje del cine documental que hasta ese momento se venía desarrollando, digamos sobre todo con influencia del lenguaje de los documentalistas soviéticos, Eisenstein, el montaje ideológico, etc., no lo podía lograr; entonces fui tomando elementos de la tradición del cine documental (Dziga Vertov, Flaherty, *cinéma-vérité* francés) que me servían para hacer el trabajo que yo quería. Por necesidad, también tomé elementos del cine de ficción, pero que no falsean la realidad, sino que se valen de ella para revelarla, una manera de filmar que yo llamo «ficción sin ficción». También le llamo «el dogma documental de La Habana». Rechazo todo tipo de afeites, montaje de la escena, ponerme de acuerdo con los entrevistados, etc., en cambio, utilizo el mecanismo de diálogos de contrarios y la progresión dramática aristotélica.”

De hecho, poco importan ya las disquisiciones clasificatorias entre cine *documental* o cine *de ficción*. Lo que interesa es que sea buen cine, dentro o fuera de fronteras genéricas y que lo filmado revele y exprese su propia verdad, la vuelva visible.

José Padrón forma parte del rico elenco de artistas cubanos del siglo XX que han estudiado, trabajado y resistido para decir algo sobre la realidad de su patria y su cultura. Fue, en sus años de estudiante, actor, músico y compositor de canciones. Empezó en 1974 como asistente de dirección de Humberto Solás, luego como coguionista de documentales y, en 1977, pasó a dirigir documentales avalado por Bernabé Hernández, Tomás Gutiérrez Alea y Santiago Álvarez³. En 1978 alcanzó la fama en Cuba con su documental *Leo Brouwer-Irakere* (color, 35mm, 24mn), película de culto entre los músicos cubanos. Con perseverancia y pasión, dedicó largos años a reunir material y seguirle los pasos a Leo Brouwer hasta conseguir llegar a la meta: un medimetro experimental de 55mn con el que ganó muchos premios en Cuba⁴. Esta cinta todavía no ha logrado el reconocimiento internacional, que ciertamente se merece, por problemas de subtítulos y dificultades en la distribución⁵. Las condiciones del mercado internacional vienen a retrasar lo que, ya de por sí, costó mucho trabajo a su director. Él mismo nos habla de las diferentes etapas del proceso de realización:

“El documental *Leo Brouwer* yo lo comencé a filmar en 1996 (su fase final y definitiva, porque, en verdad, las filmaciones para ese documental las inicié en 1978 cuando hice *Leo Brouwer-Irakere* y las continué a lo largo de 22 años). El ICAIC no tenía película virgen para hacerlo y yo tenía que esperar a que sobrara película virgen de algún largometraje de ficción que se hiciera en coproducción con España para que me la dieran. Y entonces esperé a que Leo Brouwer estuviera de visita en Cuba para poder filmar (ya que Leo Brouwer tenía la condición de artista cubano residente en el exterior y firmó un contrato como Director con la Orquesta Sinfónica de Córdoba, España). Finalmente, el ICAIC logró que la Sociedad General de

³ Es miembro de la Unión de Artistas y Escritores cubanos (UNEAC) y de la Sociedad General de Autores y Editores de España (SGAE). Es presidente de la asociación de Documentalistas de Iberoamérica, Norteamérica y el Caribe (ADIANC) y miembro fundador de su comité organizador internacional.

⁴ «En estos momentos tiene ya diez premios de dirección, más otros premios, bueno de música, etc.»

⁵ Se proyectó en el Festival It's All True en Río y Bahía, y en el festival de Munich. Por ahora sólo se ha podido subtítular en vídeo digital analógico Betacam... Las copias que tenemos en 35mm todavía no están subtítuladas, entonces estamos buscando ayuda internacional a ver si al menos nos subtítulan una copia, sobre todo en inglés, y entonces poder moverlo en los festivales en cine 35”.

Autores y Editores de España —a la que pertenecemos Leo y yo— diera 20.000 dólares para comprar los materiales necesarios y poder concluir la edición del documental.”

Porque era él y porque era Leo... a la tercera va la vencida...

Leo Brouwer se estrenó hace tres años en el X Festival y Concurso Internacional de Guitarra de La Habana, fundado por el mismo Leo Brouwer en 1982. En realidad, la música del gran guitarrista, su fuerte y simpática personalidad, y todo lo que él representa a nivel nacional e internacional en el ámbito musical, es tema entrañable y recurrente de la obra cinematográfica de José Padrón. Así lo explicó a unos estudiantes de La Habana en una entrevista para su revista *Alma Mater*:



Leo Brouwer.

«Mi gesto es semejante al de un pintor que le hiciera, por su propia inspiración, un retrato a Leo, sin que medie un encargo ni ningún contrato comercial. Fue por pura admiración, tal como he hecho protagonistas de otros documentales míos a personajes anónimos de la realidad cubana contemporánea. Este homenaje mío tiene una intención, sencillamente, de expresión artística personal.»

En 1978 fue cuando inauguró su técnica de filmación, llamada por él *ficción sin ficción*, en el rodaje de los ensayos y concierto de Leo en el teatro Karl Marx con el grupo de jazz Los Irakere de Chucho Valdés. En ese documental se plasma de forma cinematográfica impactante su propio entusiasmo musical por Leo, quien, según él y muchos, «se merece el título de mejor músico cubano del siglo XX (más que su tío-

abuelo Ernesto Lecuona) por su influencia en la música universal, y aportes técnicos y conceptuales a la guitarrística de concierto».

Su segundo trabajo, un *Noticiero ICAIC* de 9 mn, en blanco y negro, rodado en 1989 con motivo de la celebración del cincuenta cumpleaños del guitarrista, viene a ser un homenaje “oficial” de la plantilla del ICAIC a uno de sus geniales colaboradores. Detrás de la mesa donde se parte la tarta, están otros famosos como *Titón* y Jesús Díaz. Con orgullo revolucionario, el reportaje recuerda brillantes tiempos del quehacer de Leo como director del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC. Alfredo Guevara aparece en pantalla para evocarlos, así como Leo, por supuesto.

El tercer experimento del documentalista con el guitarrista se lleva a cabo cuando en 1996 el «artista cubano residente en el extranjero» llega para presidir el Festival y Concurso Internacional de Guitarra de La Habana y para dirigir un concierto de cuatro obras entre las que se encuentra su *Concierto de Lieja*, de gran complejidad y casi 40 minutos de duración, que debe montar en tres ensayos, de tres horas cada uno, con los músicos de la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba. Como él me lo explicó, aprovechó esa nueva oportunidad para seguir con su experimentación cinematográfica:

«Yo sabía, como músico, que era muy difícil en tres días de ensayo lograr montar cuatro obras complejÍsimas para guitarra y orquesta, que por supuesto eso lo iba a poner en tensión y que ahí iba a lograr de una manera muy eficaz reflejar la personalidad de él, porque él iba a estar en una situación de crisis, en una situación extrema. Y, efectivamente, apliqué este punto de vista mío, que yo le llamo la actitud del *free cinema* inglés, pero no exactamente con cámara oculta, ellos ponían cristales, con

telefotos... Yo creo —por necesidades mismas, ya que no tenía los recursos— lo que yo llamo «cámaras inadvertidas». Yo hago un *set*, lo ilumino y lo dejo iluminado todo el tiempo, siempre está iluminado de manera que los protagonistas se acostumbren, tanto a la presencia de las cámaras, la cámara casi siempre en uno y otro lugar fijo sin estarla moviendo, de manera que éstas y las luces, al poco tiempo psicológicamente se integran al paisaje. Le quito el bombillo rojo lumínico a la cámara, se lo apago de manera que no se sepa cuando se está filmando y oriento al camarógrafo que siempre esté junto a la cámara como si estuviera filmando. Entonces, al poco rato ya, los músicos, el protagonista, todo el mundo se olvida de la cámara y empiezan a comportarse como si allí no hubiera nadie filmando; y entonces así es que logré aplicar esta técnica que yo le llamo *ficción sin ficción*. Es decir, estoy captando la puesta en escena que se está desarrollando en la realidad, pero ellos no están actuando: ellos se están comportando como simplemente ellos son, pero yo estoy captando los obstáculos, los conflictos que me van a dar la progresión dramática de esa realidad y eso es a lo que yo le llamo *ficción*. Ficción, porque estoy captando la progresión dramática, pero *sin ficción* porque es documental, y eso es lo que hasta ahora, por lo menos es un aporte al lenguaje de la escuela documental cubana, y quizás, habría que ver y compararlo con algún experimento similar que se haya hecho en el mundo, pero cuando yo hice eso en 1996, que lo logré, ya yo eso lo había hecho en 1978 con ese otro documental que tú viste también sobre Leo Brouwer y los Irakeres. En ese momento, yo lo logré captar, era mi primer documental artístico, entonces, para yo lograrlo llevar a la pantalla yo necesitaba un tiempo en pantalla de por lo menos una hora, yo tenía el material, pero en ese momento, el... digamos, el productor ejecutivo de la empresa no me daba los recursos para que yo lo pudiera hacer de una hora. El tiempo que yo necesitaba era, tenía que ser, más o menos de una hora o cuarenta y pico minutos y el tiempo que me dio fue de treinta minutos. Entonces, qué tuve que hacer, desechar todo ese material, desechar el experimento y esperar nuevas posibilidades... Y las nuevas posibilidades se me dieron en el año 1996, por qué, porque yo lo estaba haciendo en 35mm. En 1978 aquí no existía tampoco la tecnología para el vídeo, pero, bueno, lo pude hacer y en cine felizmente en 1996. Por supuesto, la técnica de la *ficción sin ficción* ya yo la apliqué en el 1978 (...) por eso a la versión posterior en vídeo que hice (del documental Leo Brouwer, el documental de una hora, al de treinta minutos) precisamente le puse *Ficción sin ficción* como un nuevo documental para que quedara clara esa técnica. Porque en el grande (Leo Brouwer), como tú viste, hay varias líneas informativas que se van entremezclando, está la cosa de la *ficción sin ficción* que tiene la intención de ir captando la progresión dramática del montaje del concierto, pero por otra parte está también un énfasis en la vida de Leo Brouwer como compositor, como guitarrista ejecutante y como director de orquesta: son varias líneas que se van entremezclando. Y entonces para el público, este experimento de la *ficción sin ficción* queda un poco diluido, es decir, vuelve, desaparece, vuelve, desaparece, por eso hice ése de treinta minutos y le puse *Ficción sin ficción* para que el propio título del documental promoviera la técnica.»



Leo Brouwer ensayando en *Leo Brouwer* (José Padrón, 1996).

En definitiva, dos versiones del experimento: *Leo Brouwer*, la versión larga, el medio-metraje de 55 minutos en 35mm, y la versión corta en Betacam, titulada, más centrada en los tres ensayos del concierto, utilizando la técnica innovadora evocada antes. Ese material

documental de la filmación de los ensayos constituye la estructura sumergida del medio-metraje. Cuando lo entrevisté en La Habana y le comenté que para mí en *Leo Brouwer* se notaba más la escritura del montaje, utilizando el experimento y añadiendo cosas, puntualizó lo siguiente:

«Sí, claro, porque lo que quería hacer era que el público conociera cómo había surgido Leo, cómo había estudiado la guitarra, todas esas historias... Hice la cita también de él, una cita breve pero que es importante en él, de Leo como autor de música para cine. Entonces, bueno cité algún documental y películas de ficción que él logró muy bien como la película *Lucía*, el documental sobre Wilfredo Lam, otro documental sobre Amelia Peláez... Lo que pasa es que, para demostrar otras de sus originalidades, estoy citando a Leo compositor de la misma manera que él toma de la música popular elementos para llevarlos a la música culta, se enriquece con el lenguaje de la pintura lo mismo de Lam, lo mismo de Amelia Peláez, etc., y cómo eso, el lenguaje de la pintura, él lo funde con el lenguaje de la música y así logra una nueva cosa. (...) Claro, eso también yo lo estoy haciendo teniendo en cuenta lo que, a su vez, Leo está haciendo, que está enriqueciendo la estructura musical con el lenguaje de la pintura y el cine, y éste como medio audiovisual en general, a su vez se está enriqueciendo con la estructura musical. Te das cuenta que todo está muy relacionado.»

Sí, y a lo largo de dos décadas José Padrón siguió con pragmatismo y perseverancia la línea artística del *dogma de La Habana*, respetando también un doble *voto de fidelidad* a Leo y a la técnica cinematográfica inaugurada en 1978. El resultado es un documental de técnica mixta donde se muestra la música *in vivo* con quien la hace y la encarna, añadiendo y entremezclando en el montaje final filmaciones ilustrativas de las circunstancias humanas e históricas del artista y de su música. La personalidad, la carrera de Leo y el material filmado en anteriores cintas permiten reflejar en el montaje la rica identidad mestiza de la música culta cubana, al mismo tiempo que la técnica documental básica deja aflorar *en y por* la imagen algo de su misterio o de su drama. *Dogma* sí o *dogma* no, lo que me importa es analizar cómo José Padrón en *Leo Brouwer* trató de resolver un triple planteamiento:

- no traicionar a ninguno de sus tres protagonistas: Leo Brouwer, su música y la realidad cubana,
- captar los secretos de la creación musical y su trasfondo humano y socio-cultural,
- revelar por la imagen lo abstracto de la música, lo cubano y lo universal de su vibración telúrica en sintonía con otras formas artísticas (pintura, cine, ballet) de las que y en las que participó la creación de Leo Brouwer.

Leo desde el principio ocupa la pantalla, la secuencia introductoria (antes de los créditos) elige un comienzo *in medias res*, reutilizando las tomas del día del estreno del concierto con Los Irakere. Se ve al joven guitarrista todavía en bata, concentrarse y, en voz en *off*, se le oye recordar el orden de presentación de las piezas del programa que ha de tocar. La cámara situada frente al escenario sigue su ir y venir en plano medio hasta que se sienta. El contracampo, con lento *travelling* hacia delante, descubre la sala y sus filas de asientos vacías. El movimiento resulta tan fluido y dulce como las notas de la pieza interpretada y acaba en un primer plano del joven músico de medio perfil, inclinado sobre su guitarra. El encuadre sugiere la soledad del guitarrista clásico a la hora de enfrentarse al veredicto del público heterogéneo que está a punto de entrar y que aparece en el plano siguiente llenando

el *ball* del teatro Karl Marx. Un plano sobre los carteles del concierto sirve para orientar al espectador conocedor de los grandes hitos de la carrera del guitarrista y de José Padrón, quien inmortalizó aquel concierto en 1978.

La calidad de esas primeras imágenes es notable en la armonía de los colores, blanco, negro y marrón cálido; en la correspondencia entre motivos visuales, cuadros blancos y negros de la bata de Leo con el tablero formado por los asientos vacíos de la sala. José Padrón las eligió como autocita para apuntar ese drama íntimo del músico antes de actuar, una sensibilidad o emotividad que también él comparte a la hora de crear para los que llenen las salas de cine. Fuera del contexto de su filmación, estos planos funcionan con sobriedad expositiva para presentar al protagonista desde su juventud con perspectiva del tiempo transcurrido. Son una cita, pero con nueva intención expresiva, puesto que el montaje de la banda sonora es nuevo. La pieza que se le oye tocar a Leo no es la que se oía *en vivo* en esa misma secuencia del primer documental. Ahora es la famosa romanza del folklore francés interpretada en *Juegos prohibidos* (René Clément, 1952) por el guitarrista español Narciso Yepes. Es como si José Padrón quisiera dedicar su nueva partitura al espíritu de infancia que inspira las obras de arte capaces de conectar con todos los públicos. Lo mismo puede ser una manera de rendir discreto homenaje al cine francés y al guitarrista español cuyas culturas comparte.

Como intelectual, el cineasta forma parte de esa familia de los que transmiten algo de sus ideas o de su arte a los demás. Presentando al que regresa a su isla con estatuto de «artista cubano residente en el extranjero»), la nueva obra de José Padrón sobre Leo Brouwer implica otra mirada, otra perspectiva histórica y sociológica. De forma implícita, la figura del amigo y su privilegio de vivir expatriado siendo todavía *persona grata* cuando regresa a su tierra conecta con el sueño frustrado y la realidad vivida hoy por muchos cubanos sean o no artistas⁶.

Lo grabado anteriormente sirve de material idóneo para estructurar biográfica y cronológicamente la película cuyo tema abarca ahora el recorrido profesional del guitarrista cubano, quien como director está ahora preparando un «espectáculo de cuatro obras entre las que se halla su *Concierto de Lieja*». El presente diegético y el hilo conductor del documental de 1996 parte de su llegada al aeropuerto de La Habana procedente de España, donde ahora reside. El fluir dramático lo proporciona la propia situación material en la que se encuentra Leo como lo especifica la voz *en off* presentadora: Leo sólo dispone de tres ensayos de tres horas cada uno para montar las obras con una orquesta integrada por jóvenes recién graduados en su mayoría, que no han podido estudiar con anticipación las partituras como es habitual, «porque tienen que montar —simultáneamente— otras obras para el propio Festival, para una temporada de ópera y para una gira internacional contratada, imposterizable y muy próxima». Este comentario coincide con una rápida panorámica descendente desde las altivas palmas reales hasta la llegada de los músicos al ensayo en bicicleta. Basta para apuntar el desajuste entre la realidad cotidiana vivida por los concertistas cubanos y el esfuerzo que supone para ellos cubrir el expediente manteniendo la calidad artística exigida por su profesión a nivel internacional. En otros momentos de la filmación de los ensayos se alude a la falta de partituras, o a los errores en copias hechas a mano, a la ausencia de algunos intérpretes requeridos

Imagen de los ensayos en Leo Brouwer (José Padrón, 1996).



⁶ En otros documentos José Padrón ha mostrado su compromiso con los problemas de los artistas e intelectuales cubanos buscando la forma de que pudieran resolverse.

por otros compromisos profesionales o materiales como lo apunta la intervención del representante del sindicato anunciando que la paga será entregada allí mismo sin que tengan que preocuparse por ir a cobrarla y perder su tiempo en eso. La situación extrema de los tres ensayos filmados *sin ficción* permiten revelar por uno u otro detalle la realidad de la situación profesional de esos jóvenes virtuosos al mismo tiempo que revela la personalidad de su director, su exigencia en los ensayos, su carisma, su humor y su sencillez alegre con los músicos o el representante del sindicato...

La vuelta en coche al centro ciudad después del ensayo da pie a entrevistas casi inadvertidas. En la primera, no se oye la pregunta que probablemente le hizo el documentalista sobre sus impresiones o estado de ánimo después de haber vivido alejado de la isla un tiempo. Ésta sólo se deduce por el contenido de la respuesta. Entonces, para el espectador atento, las palabras de Leo, con su tabaco, acodado a la ventanilla abierta, de medio perfil hablando con seriedad tanto para sí mismo como para el que va detrás filmando, cobran la dimensión de una declaración de amor patriótico nada propagandístico sino lleno de suave melancolía. La música de fondo de la banda sonora hace que sus palabras suenen como una elegía por los poetas, pensadores, pintores, músicos, que ama profundamente y han contribuido a la cultura universal de Cuba. También evoca su apego entrañable a «la manera de tomar el café, la manera de reír, de hablar», el desenfado de la mulata, lo que resume como toda «una actitud de vida», declarando a modo de conclusión: «Esto para mí es importante más que el paisaje; yo siempre he dicho que el paisaje sin los hombres no es más que naturaleza». Al final de esta declaración se sustituye por montaje el plano en inserto de un paisaje montañoso cubierto de árboles. Sorprende visualmente al espectador por su escala, el contraste de su monocroma verde y el movimiento de zoom que revela en plano general un lejano valle o costa pantanosa. Soy incapaz de decir si representa ese paisaje algún lugar preciso de la epopeya revolucionaria cubana, pero sí confieso que al visionar una y otra vez la cinta para escribir este artículo se me quedó grabada de forma extraña esa frase hasta que tomé para mí otro significado sobreponiéndose a «paisaje» la palabra «revolución» y a «naturaleza» la palabra «ideología». ¡Lo que puede la imaginación!, quizás... pero la imagen trabajada por su hacedor y la lectura de esa imagen por el que la interpreta a veces puede decir más de lo que dice o podía decir...⁷.

Se retoma el hilo conductor del documental apareciendo Leo con la misma camisa rosa (marcador temporal) yendo a visitar a su «viejo» en su mecedora. Fuertes abrazos a la cubana, exclamaciones alegres, anécdotas recordadas ante la cámara, testigo invisible del encuentro.

Luego secuencias ilustrativas se insertan con naturalidad en el fluir de la *ficción sin ficción* para mostrar a Leo joven interpretando una pieza o para explicar el origen, el cómo y el por qué del genio musical de Leo: el contexto familiar en que nació, el origen de su vocación de guitarrista etc. Fotos-testimonio ocupan el cuadro para evocar la figura de la madre, el trauma que pudo representar para Leo su muerte prematura y el modelo que pudo ser su talento musical emprendedor. Lo cual, de paso, recuerda a los espectadores el moderno dinamismo de la música en Cuba antes de la Revolución...

Al protagonista sentado al piano y tocando mientras comenta, en directo primero y luego *en off*, su vocación de guitarrista, siguen fundidos encadenados de fotos familiares y recuerdos de infancia en casa de su abuela materna hermana del famoso pianista Ernesto

⁷ Asumo la plena responsabilidad de *mi* interpretación inspirada por un mismo amor a Cuba, a su cultura, a sus gentes y a su «revolución»: yo siempre he dicho que la revolución sin el respeto de los derechos fundamentales del hombre no es más que dictadura...

Lecuona. En la secuencia donde se le ve impartir una clase de guitarra se introduce al viejo maestro Isaac Nicola, quien asiste a la clase de su aprovechado ex-alumno y se presta luego a una entrevista clásica con toma frontal. Evoca los primeros pinitos de Leo a la guitarra. Su voz pasa *en off* sirviendo de *raccord* sonoro para introducir la secuencia con el viejo amigo de infancia Jesús Ortega, guitarrista como él. «Tenemos montones de cosas con Jesús», se oye decir a Leo justificando el encuentro concertado en casa de Jesús donde sigue explicando para la cámara cuanto le debe a su maestro y cómo influyó en su vocación la música que él le reveló: «Y desde que tocó el renacimiento español me dio un golpetazo, me traumatizó radicalmente. Y todo aquello que era intuición se convirtió en una vivencia cultural de las más poderosas». Sirviendo de intermedio musical se vuelve a utilizar una filmación del joven virtuoso tocando y se retoma el hilo de la narración biográfica en casa de Jesús, quien ha sacado a propósito un tesoro de viejas fotos y las comenta evocando las circunstancias del primer recitalito dado por Leo en 1955; curiosamente estos comentarios no parecen agradar mucho al interesado que manifiesta cierto nerviosismo casi en escorzo a la derecha. Un montaje de banda sonora permite pasar de la toma directa al montaje de documentos para seguir con maestría el hilo biográfico. El comentario *en off* de la voz de Leo —«Mi técnica para tocar la guitarra...»— se desarrolla mientras desfilan, se superponen, se mezclan, se oponen una serie de fotos en blanco y negro con logrados efectos cinematográficos que animan artísticamente esa materia visual inerte. Otros documentos extra-filmicos como portadas de los discos grabados por Leo sirven también de material de relleno. Ilustran lo que el propio guitarrista va explicando de su técnica, estilo, gustos y voluntad personal de romper moldes tratando de fusionar con lo popular. Su carrera guitarrística y como artífice del nuevo impulso dado a la creación musical cubana la exponen *in vivo* secuencias ya rodadas por José Padrón: Leo tocando el *Concierto de Aranjuez* con los Irakere, y extractos del Noticiero ICAIC. Allí se ve al joven músico de gafas comprometiendo en la estupenda experiencia musical del G.E.S (grupo de experimentación sonora del ICAIC) y dedicándose a reunir talentos dispersos para «levantar los niveles de información, de formación y de técnica de estos músicos». A pesar del blanco y negro funcionan como luminosos nostálgicos recuerdos de la juventud compartida por la generación de Leo y José Padrón: un tiempo fecundo en esperanzas y creatividad artística cuyos hitos vivenciales immortalizan canciones y trovadores que ya no son. Éstos aparecen sonrientes en el plano fijo sobre la foto con bandera cubana pero desaparecen con el zoom sobre la estrella que pasa a llenar el cuadro mientras suena el estribillo de «Cuba va, Cuba va». Por el color en los planos siguientes rodados en exterior noche sabemos que hemos cambiado de marco temporal. Aparecen Silvio Rodríguez y Pablo Milanés cantando juntos ante la muchedumbre (donde alguien enarbola un póster del Che) la canción cuya poesía sentimental puede acaso remitir subliminalmente a temas más candentes de la realidad cubana: la separación («mujer innombrable, huye como una gaviota»), la desesperación («rápido seco mis botas, blasfemo unas notas y paro el reloj») y a amagos de rebeldía («que me tenga cuidado el amor que le puedo cantar su canción»)⁸. Con estas notas se cierra bruscamente la primera partitura documental dedicada a la figura del joven virtuoso de la guitarra.

Pablo Milanés,
Leo Brouwer
y Silvio Rodríguez.



⁸ «Óleo de mujer con sombrero», de Silvio Rodríguez.

Una puntuación sonora al tambor y el cartel *Segundo Ensayo* devuelven al espectador a la diégesis y se retoma el hilo que estructura la obra. Los procedimientos de filmación *in vivo* del segundo día de ensayo no cambian, se va grabando los grandes y pequeños momentos del tiempo real: llegada de Leo al lugar ya conocido del ensayo (con camisa oscura, diferente de la que llevaba en el anterior día de ensayo), inicio del trabajo con los jóvenes de la orquesta para montar el concierto y en sobreimpresión en la banda sonora, comentarios del compositor explicando las circunstancias que le llevaron a la composición de una gran partitura de concierto para su instrumento.

Sigue imponiéndose sola la realidad humana y sociológica, sus fallos o sus aciertos: planos cercanos sensibles de jóvenes instrumentistas tocando y concentrándose en la música que se hace entre todos, sin olvidar los momentos de descanso donde se comparte la comida y los escasos tamales, o se bromea con el director. Otros momentos revelan los fallos: la falta de la partitura de la arpista, la ausencia de instrumentistas, o de alguien del sonido, la desesperación del director («así no se puede tocar, así no se puede hacer un concierto») y sus comentarios sobre su trabajo en Cuba con una orquesta de jóvenes profesionales evidentemente abrumados por condiciones de vida y de trabajo difíciles⁹.

Insertos en esa segunda parte *in vivo* están montados planos sacados del rodaje del primer ensayo (Leo en el coche con camisa rosa) y se oye la voz del documentalista preguntando: «¿y cómo que te metiste a compositor?». Ahora bien, mientras Leo va contestando se puede notar en la imagen de la *ficción sin ficción* (ensayo 1) algo que conecta con lo que se decía pocos planos antes en la filmación del segundo. A través del parabrisas y la ventanilla del coche, ya en Centro-Habana, se ven unos ciclistas y en segundo término una valla estatal de anuncios donde se exhorta a la población cubana a *Grandes sacrificios* con, al fondo, el conjunto arquitectónico del Castillo del Moro... Ahí vemos que a la técnica de rodaje se añade con sutileza la del montaje bien descrita por Sergei Eisenstein. El cine no es *la verdad*, pero construye una red de significados que la construyen...

Ensayo dos y *Ensayo tres* siguen desarrollando los hilos del documental *sin ficción* pero también su “construcción” de la verdad sobre el hombre Leo, su música y su patria. En empatía con lo que explica Leo sobre su forma de crear música inspirándose en expresiones artísticas ajenas (el ballet, la pintura o el cine), el documental se vale ahora de una técnica de la plástica moderna el *collage*. Por efecto del montaje armónico y musical la cinta se vuelve también “composición modular” de imágenes ajenas. La técnica del collage visible/invisible –visible, cuando se inscribe en pantalla el crédito correspondiente o si se es cinéfilo cubano, pero invisible para quien no conozca esos documentales sobre Wilfredo Lam, Amelia Peláez¹⁰ o “El Hurón azul”– hace que la música de Leo incluida en las citas filmicas cobre nuevo protagonismo diegético mientras va explicando en *off* el juego de correspondencia entre su creación y las otras artes plásticas en las que participó. Esas citas (inadvertidas algunas) funcionan visualmente en consonancia u oposición cromática y rítmica. Al *Elogio de la danza* en tonos oscuros, telúricos corresponde un extracto de Bernabé Hernández, “Homenaje a la guitarra”. Los cuadros de Wilfredo Lam en los que dominan líneas trágicas y blancos abstractos se animan en la pantalla con ballet de cuerpos y sonidos quebrados de Leo Brouwer: son cita del documental de Humberto Solás. Estos extractos fil-

⁹ Se deduce de ello, pero no se dice por supuesto, la consecuente huida de los talentos fuera de la isla en cuanto pueden conseguir algún contrato con una orquesta extranjera.

¹⁰ *Lucía* (1968) es una famosa película de Humberto Solás; en cuanto a los documentales, tanto *Wilfredo Lam*, también de Solás, *Amelia Peláez*, de Marisol Trujillo y Juan Carlos Tabío, como *Hurón azul*, de Bernabé Hernández, están comercializados en video: “Grandes de la plástica cubana”.

micos completan y se contraponen al blanco sinfónico de la música de Leo para *Lucía* en su danza de amor. El hilo explicativo en *off* de la voz de Leo explicando su técnica de escritura en "composición modular" cobra sentido por la imagen que José Padrón convoca en su propia obra: trabajos plásticos cinematográficos con cuadros y cuerpos animados por la música de Leo y la imagen en movimiento como ese fluir de la cámara sobre composiciones de colores francos y redondos de la pintora Amelia Peláez plasmadas en el documental de Marisol Trujillo y Juan Carlos Tabío. Por eso podemos decir que "lo modular" de la partitura escrita por José Padrón para *Leo Brouwer* asemeja su documental a un ensayo plástico abierto como abanico sobre las artes cubanas.

Sin embargo el experimento propio del documental *in vivo* se prosigue hasta el final. Es lo que personalmente me impactó más la primera vez que lo vi. Impacta porque prescinde de lo estético, porque es verdad del momento captado por la imagen y revelado en ella sin necesidad de comentario alguno. Es cine puro abriéndonos los ojos sobre lo que está y no se ve. Descubre el secreto, la *vibración telúrica*, esencia del hombre universal expresada en arte. Me refiero a esas secuencias utilizadas en el *primer y segundo ensayo* en donde José Padrón "puso en escena" o, más bien, propició el encuentro de Leo con los músicos populares de la Peña Ambía. Se ve al músico llegar andando por una calle de Vieja Habana a un solar o una cuartería miserable donde lo acogen con música de tumbadora, clave, bongos y ceremonia tradicional de ron brindado a la divinidad de la santería negra. El "canto a Shangó" del folklore cubano se organiza en forma espontánea con los rumberos que allí tocan o bailan. Leo, el músico culto, el cubano blanco, se deja llevar por el formidable ritmo, canta e incluso baila formando pareja con una joven mulata con quien se abraza al final en un plano donde la belleza de ella y su franca sonrisa miran a la cámara. Mera deformación profesional, también Leo se entromete marcando el compás a los músicos con su vaso de ron... Dos montajes alternados utilizan esa descarga rumbera filmada por la cámara de José Padrón. Y entre medio, se produce la "revelación" cuando al retomar las secuencias del ensayo del *Concierto de Lieja quasi una fantasía* empieza a sonar la música culta de la orquesta reanudando el ensayo. De repente, se aíslan en plano cercano las jovencísimas caras de las dos oboes aplicándose en modular sus notas, y éstas son las mismas que las del tema del "canto a Shangó". Entonces bastan comentarios, la música y la imagen lo dicen todo. El arte es fusión, perpetua fecundación por la fantasía del otro, abrazo de hombres y de culturas en el lenguaje antropológico universal de la música y de la imagen. En esas secuencias logra para mí José Padrón una expresión cinematográfica de lo que el escritor cubano por antonomasia llamaba: "vibración telúrica".

El largometraje artístico de José Padrón no sobrevuela el tema, lo analiza *desde dentro, desde antes y desde ahora*. Se ha hecho con medios técnicos que no tienen nada que ver con los que existen en el cine europeo o en Hollywood. Su calidad plástica "modular" y su técnica estructural sobrepasan los acercamientos cinematográficos a la música cubana de otros directores europeos¹¹. José Padrón, amigo de Leo y músico, también conoce lo culto y lo popular de la música cubana y también la universalidad de las formas artísticas que han podido darse en Cuba a lo largo del siglo pasado. Su largometraje viene a ser una partitura de imágenes, un ensayo filmico sobre logros musicales de Leo. Y nos acerca al secreto de dos idiomas universales. La cámara aparece fugazmente en pantalla entre los últimos planos del concierto. Como una instrumentis-

José Padrón
y Leo Brouwer.



¹¹ Podemos pensar en *Buena Vista Social Club*, de Wim Wenders, o en *Calle 54*, de Fernando Trueba.

ta más, en esa partitura filmica ella ha plasmado algo de la sabiduría demiúrgica que mueve a los hombres libres y a muchos artistas permitiéndoles vencer todas las dificultades y los *dogmas*. Escuchemos a Leo dirigiendo con acento cubano: «Por favor, vamo(s) a concentrarnos. ¿Tú sabe(s) lo que pasa? Es la tensión. Cuando uno se pone tenso porque tiene miedo de equivocarse, se equivoca.»

ABSTRACT. This article deals with the methods used by the director José Padron in creating an artistic documentary featuring the well-known Cuban composer-guitarist Leo Brouwer (*Leo Brouwer*, 35mn, 2000, co-produced by the ICAIC and the SGAE). Analyzing the making of this hour-long documentary takes into account the director's previous documentaries as well as a personal interview granted by the author in February 2003 in Havana. By using the "Dogma Documentary of Havana", which brings together many aspects of Cuban reality and of the personality of Leo Brouwer, we can perceive that in his musical creations there exists a strong relationship between the impulses of life, Cuban culture and history, and also other artistic expressions springing from cinema, dance and painting. 🔄

