



- Programación televisiva: una colmena sola... no hace el verano
- La telenovela brasileña cerró bien
- Alegrías de sobremesa se despide de su público
- Convocatoria 39 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano
- “Un editor de cine básicamente intuitivo”
- Ladrones de bicitaxis ante las ruinas de Pompeya
- Cumpleaños

## **Programación televisiva: una colmena sola... no hace el verano**

Por Paquita Armas Fonseca, tomado de [www.tvcubana.icrt.cu](http://www.tvcubana.icrt.cu)

La colmena TV volvió a “engolosinarme” como dice su director general Carlos Alberto (Tin) Cremata. Un programa que aprovecha de principio a fin la escenografía de lujo que se le ha montado.

Yaser, el Director de Arte confesó que este espacio había sido un regalo para él, que le permitió plasmar toda su fantasía para un escenario no sólo bellissimo sino funcional en el que conductores y competidores caminan a sus anchas.

A propósito, los conductores ¡excelentes! Haría falta que le dieran lecciones a algunos de sus mayores que se quedan muy por debajo. La frescura, espontaneidad, alegría no hay que transmitirla con gritos o frases poco felices como hacen ciertos animadores “muy calificados” supuestamente.

Danilo Sirio y Karel Renzoli trabajan con una buena cantidad de cámaras (lo que no es usual en nuestra televisión) pero saben poncharlas y tomar lo mejor de los protagonistas.

El guion de Jaime Fort, con los aportes que les pudo hacer Tin, el propio Danilo, es una pieza para el disfrute y transmisión de cultura de un programa donde prima el entretenimiento culto.

La fotografía de Angel Alderete es de competencia, además del uso adecuado de las luces. Sí, comparto el engolosinamiento con Tin. Pero en la competencia puramente dicha, me parece que deben enfrentarse los más diminutos con sus iguales y los grandecitos entre ellos, hasta el final. Se que fue realizado un casting y que los competidores están en edad, pero algunos por desarrollo son mucho más altos y “grandes” y a los ojos del televidente el enfrentamiento es desigual.

En otro programa, La neurona intranquila (que he defendido desde su inicio) la escenografía está mucho mejor, Baudilio muy bien vestido, los concursantes bien maquillados y con ropa

adecuada, pero ¿y los videos que ahora se pueden pasar? ¿dónde está todo lo que se le puede sacar a recursos con los que hoy se cuenta?.

Tengo otra pre (ocupación). Por muchos años el único programa de participación fue la Neurona. Ahora hay cinco: el que acabo de nombrar, La colmena TV, Somos Familia, la neuronita y Sonando en Cuba, cuatro de ellos de viernes a domingo.

Las investigaciones, que no son todo lo efectivas que deberían, pero de alguna manera representan un aspecto a tener en cuenta, indican que para una buena parte de los públicos los programas de participación son muy deseados en Cuba. La muestra es el nivel de teleaudiencia de Sonando, que sentó a un importante sector de la población. Otro tanto sucedió con Bailando en Cuba.

Ahora bien ¿es justo con los recursos de la televisión y de RTV Comercial dedicarlos a un grupo de programas de participación, en los que algunas cosas se repiten al menos en dos? El canto y el baile de La Colmena son los platos fuertes de Sonando y Bailando, la agilidad mental se repiten en La neurona, la neuronita y Somos familia. Si hubiera estrenos espectaculares de series dramáticas o humorísticas, además de esos programas de participación, yo no objetaría nada.

Creo que Sonando y Bailando pueden alternarse en el verano, de Somos familia y este Sonando escribiré después del tercer programa (parece que intentan mejorarlo) y las dos neuronas pueden ganar en presentación.

La Colmena TV si debe estar en cada verano. Los niños y adolescentes (y los que nos divertimos aún con los buenos muñe) merecen un programa como ese, que parece hecho de chocolate, está i para comérselo!

No se por qué este verano no aparece la otra parte de Unidad Nacional Operativa, UNO, que sería un deleite para los mayores amantes del policiaco, del BUEN policiaco, porque Tras la huella sigue intentando mejorar, pero... hasta que vuelva a escribir del verano, y de la telenovela cubana.

[VOLVER TITULARES](#)

## **La telenovela brasileña cerró bien**

Por Yuris Nórido/CubaSí, Tomado de [www.cubasi.cu](http://www.cubasi.cu)

Más de una vez señalamos las incoherencias de Rastros de mentiras, pero el capítulo final fue una creación de buen gusto y sensibilidad...

La escena final de Rastros de mentiras, la telenovela brasileña que concluyó en Cubavisión, quizás bastara para reconciliar a buena parte de los que criticaron un producto pletórico de incoherencias.

Pero esa imagen del villano devenido héroe, Félix, y su apaleado padre, César, reconciliándose frente al mar (en una clara evocación de la célebre escena final de Muerte en Venecia, de Visconti), es un cierre de buen gusto y mucha sensibilidad.

Muy bien actuado, muy bien fotografiado, muy bien iluminado, muy bien musicalizado (el Adagietto de la Quinta Sinfonía de Mahler venía muy bien, aunque sea ya casi un lugar común).

La edición internacional mutiló inmisericordemente los últimos capítulos de la telenovela, hasta el punto de que el público cubano no pudo ver resueltos los conflictos de muchos personajes.

Y algunas de las escenas parecieron apresuradas e incompletas.

Pero pudimos ver otras de gran vuelo, como la de ese beso entre la autista Linda y el abogado Rafael: los dos rodeados de pinturas que se animaron hasta recrear un ambiente onírico, el ambiente de ella.

Pocas veces los realizadores de una telenovela se toman el trabajo de «alumbrar» tanta belleza.

Hitos, al menos para el público cubano, hubo otros. El más significativo: el beso de amor entre Félix y Niko, el primero entre dos hombres en una telenovela transmitida en Cuba.

Hubo temor de que la Televisión Cubana decidiera suprimirlo (teniendo en cuenta la larga historia de supresiones de escenas «conflictivas» en teleseries extranjeras); pero los tiempos parecen ser otros, primó el sentido común.

Y hasta donde sabemos, nadie se ofendió a punto de exigir explicaciones. Pocas cosas pueden ya asombrar al público cubano.

Influyó, claro, la simpatía de los personajes, que cautivó a muchos de los televidentes. El beso fue el final natural de esa historia de amor.

Por más que el escritor haya forzado situaciones, otras estuvieron perfectamente defendidas por los diálogos y la manera en que los asumieron los actores.

Las conversaciones de Félix con Marcia sobre la necesidad del amor y de Bernarda con Neide sobre el derecho de Linda a realizarse, son ejemplos de profundidad y solidez dramática... con los límites de la telenovela, por supuesto. Pero hablan con diafanidad de temas sensibles, hasta cierto punto polémicos.

Está visto: una telenovela puede ser más efectiva que cien conferencias sobre esos asuntos, al menos para el gran público.

Llama la atención que sean las telenovelas brasileñas las que han solido poner esas cartas sobre la mesa aquí en Cuba. Nuestros dramatizados todavía tienen muchas deudas en ese sentido.

[VOLVER TITULARES](#)

## **Alegrías de Sobremesa se despide de su público**

Por Digna Rosa Pérez, Tomado de [www.envivo.icrt.cu](http://www.envivo.icrt.cu)

Luego de 52 años en la programación de la emisora Radio Progreso, dice adiós a su público el espacio humorístico de mayor audiencia en la radio cubana: Alegrías de Sobremesa.

Este primero de julio fue su despedida como parte de un proceso lógico de envejecimiento que, aunque duela a muchos, impone la necesidad de nuevas miradas a la realidad cubana de hoy, con propuestas frescas en las que se involucren la más contemporánea hornada de realizadores.

Coincidentemente el primer día del séptimo mes del año 1947 llegó a la radio cubana Alberto Luberta, director y guionista del popular programa, por lo que su salida será también motivo de homenaje a quien fue capaz de concebir más de 20 mil libretos dramatizados en las distintas emisiones.

Desde 1962 cada día, de lunes a sábado, justo al mediodía, más de una generación de cubanos se hizo acompañar por el espacio que de manera jocosa, inteligente y sagaz recreó la cotidianidad de un edificio de viviendas en el que cada personaje encontraba reflejos en la sociedad. Programa que con igual frecuencia se retransmitió a las 7:50 p.m.

Una amplia lista de estrellas protagonizó el elenco de Alegrías de Sobremesa, todas icónicas figuras del arte cubano reconocidas por el público por su profesionalidad y el respeto con que, situados frente al micrófono y ante la presencia de un público seguidor de sus grabaciones, reverenció día tras día, año tras año, a la familia que lograron crear desde el éter.

Martha Jiménez Oropesa, encarnando al personaje de Rita, eternizó el aforismo: “!Qué gente caballero, pero qué gente!”, ella una de las más prominentes actrices de la escena cubana, quien dejara marcado en la memoria de su público el matrimonio que con Idalberto Delgado (Paco), centrara por décadas el elenco de vecinos que siempre recurrían a su hogar para dilucidar enredos, aclarar malos entendidos o simplemente tramar una broma.

Otros grandes del arte cubano involucrados en el staff han sido Diana Rosa Suárez (Leo), Manolín Álvarez (Lisandro), Martha Velazco (Teté) y el gran Reinaldo Miravalles, quien con su personaje de Melecio Capote también anduvo por aquel edificio.

Como parte de los programas de Radio Progreso, con un sello especial, Alegrías de Sobremesa contó, por más de dos décadas, con la conducción del más grande de los locutores que ha dado la Isla: Eduardo Rosillo, quien, con una presentación muy singular, matizada por el sello tímbrico que lo llevó al estrellato, dotó de espectacularidad al espacio.

Bastaba escuchar la frase: ¡Aquí Radio Progreso, presentando... Alegrías de Sobremesa!, para saber que llegaba un momento especial para el humor costumbrista cubano, ese que es auténtico y que retrata la idiosincrasia de los nacidos en esta Isla del Caribe.

### **Aurora Basnuevo, puro sentimiento en la despedida**

Sin dudas llenar el espacio que ponderara el oyente asiduo de La onda de la Alegría, como se conoce a la emisora cubana, será una ardua tarea que no escapará a obstáculos y detractores, por lo que toca a los nuevos espacios hacer una labor de seducción inteligente, que logre atrapar a un público que por mucho tiempo mantendrá su esperanza de recibir a la simpática y ocurrente Estelvina Suaznábar y Zubizarreta (Aurora Basnuevo) y a su sempiterno novio Sandalio “El vola´o” (Mario Limonta), en las simpáticas contradicciones en las que no faltaba la picardía del cubano en chistes de doble sentido.

Sin el propósito de desatar tristezas conversamos con ella, una de las figuras más legendarias de todas las generaciones de Alegrías..., quien con emociones controladas expresó el sentir de un colectivo que no respetó mal tiempo, contingencias, ni situaciones bélicas, para llegar a campamentos de cañeros, sitios intrincados en la geografía nacional o hasta el puesto de combate de muchos cubanos que prestaron sus servicios en las guerras por la liberación de naciones hermanas.

“Siento como si se me fuera gran parte de mi vida, porque toda la vida la he dedicado al programa, son 52 años en los que fuimos a todas las cosas que convocó el Gobierno Revolucionario en cada momento.

“Angola, en teatros bajo tierra, la zafra de 70, las diversiones del pueblo, sobre todo en sus carnavales, en todo siempre estaba este colectivo que hoy se está despidiendo de su público y al frente de todo, nuestro querido Alberto Luberta.

“Son muchos años, pero nos vamos con la satisfacción de que el pueblo ha seguido queriendo al programa y a nosotros, nos vamos con alegría y tristeza”.

### **El público también se despide**

No pocas son las opiniones recogidas en intercambios con los oyentes de este espacio, los que lo acompañaron desde su grabación en el Estudio 1 de Radio Progreso confiesan que lo van a extrañar como a un familiar querido, porque eso fue ese espacio radial para la familia cubana: una compañía a la hora del almuerzo y en las noches.

Otros, que abrían sus casas para dejar entrar a esa banda de vecinos radiales, reconocen que fue muy meritoria la labor de Luberta y sus “amigos”, y que, desde el fallecimiento del creador, comenzó a notarse la falta de una mente ingeniosa que concibiera, para cada momento, una situación diferente cargada de cubanía y de gracia, por lo que creen que es el momento de decir adiós, afirmó Olga Morejón, una octogenaria que disfrutó de la complicidad de Alegrías ... en sus noches de trabajo como Agente de Seguridad y Protección.

Otros piensan que es un espacio que no debe salir del aire, porque es parte de los elementos que identifican a los cubanos, al llegar a convertirse en espejo de su día a día, pero al parecer, comentó Félix Pérez, no se pensó en el futuro y se olvidó la formación de un relevo que al lado de Luberta aprendiera de las “mañas” para no dejar morir el espacio.

Este oyente se pregunta qué pasará ahora con esos horarios y con el público que necesita de esa propuesta humorística.

### **La respuesta**



Desde el lunes tres de julio, coincidiendo con el inicio de la programación diseñada para la etapa vacacional desde la Radio y la Televisión cubanas, dos nuevos espacios ocuparán los horarios que antes eran exclusivos para Alegrías de Sobremesa: en los mediodías de lunes a sábado saldrá al aire Enlace, propuesta que conducirá y dirigirá Jorge Luis Sopo, uno de los más reconocidos realizadores radiales de estos tiempos.

El espacio pretende facilitar orientaciones a la población, desde un tono jovial y desenfadado con el que los periodistas de los servicios informativos de la emisora dialogarán con los oyentes para ayudarlos en temas de su interés, desde el punto de vista cultural, de servicios personales o técnicos, facilidades para la compra y venta, consejos útiles y otras secciones.

A su vez el público escuchará comentarios, crónicas y trabajos de géneros concebidos por los periodistas, con la posibilidad de interacción con el programa.

El desafío de este Enlace es grande, atrapar la atención de un público inmenso, en un horario estelar, por ser el destinado al almuerzo y el descanso, son elementos que exigen de su equipo un esmerado trabajo profesional.

Y para la noche se mantendrá el humor con un espacio que durante 35 minutos trasladará a los oyentes al interior de un ómnibus que recorre el país y en el que tienen lugar situaciones humorísticas que tratarán temas costumbristas y de la cultura de cada zona por donde pase y otros momentos que harán divertirse a quienes decidan abordarlo, emisiones que serán acompañadas por la música.

Esta propuesta es una idea original de Ángel Luis Martínez y tendrá en su elenco a reconocidas figuras de la escena cubana, entre los que destacan Osvaldo Doimeadiós y Ernesto González (El Flacomímico).

En declaraciones a Radio Progreso, el director del espacio, Jorge Luis Sopo, comentó que otro grupo de actores ha confirmado su interés en sumarse al proyecto, entre ellos mencionó a Omar Franco y Ángel Ramis, además de los integrantes del elenco de dramatizados de la emisora, con condiciones para el perfil del programa.

En relación con la estructura del programa acotó: “en una primera etapa de producción no se incluirán en el estudio ni las orquestas ni los solistas, con el propósito de afianzar más el elemento humorístico.

“En un segundo momento, previsto a partir de septiembre, se incorporaría la presencia en el estudio de las agrupaciones musicales, que se incluirían en la historia que se proponga, además de contar entonces con la presencia del público”.

[VOLVER TITULARES](#)

# **Convocatoria 39 Festival del Nuevo Cine Latinoamericano**

Tomado de [www.cubacine.cult.cu](http://www.cubacine.cult.cu)

El 39 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano tendrá lugar en La Habana del 8 al 17 de diciembre de 2017.

El Festival se propone reconocer y difundir las obras cinematográficas que contribuyan, a partir de su significación y de sus valores artísticos, al enriquecimiento y reafirmación de la identidad cultural latinoamericana y caribeña.

Anualmente este evento cinematográfico convoca a los Concursos de Ficción, Documental, Animación, Óperas Primas, Guiones Inéditos, Carteles y Postproducción.

Además, su programación comprende una amplia y representativa muestra de cine contemporáneo proveniente del resto del mundo, el Sector Industria, así como encuentros y seminarios sobre diversos temas de interés cultural y, en especial, cinematográfico.

## **El Festival comprende los siguientes apartados:**

### **I. Concursos**

Acogen a las obras en competencia por los premios CORAL, y están integrados por una selección de la más reciente producción de temática latinoamericana y caribeña. Se concursará en cine de ficción, documental y animación, así como en guion inédito y cartel cinematográfico. Los primeros largometrajes de ficción realizados por cineastas latinoamericanos y caribeños compiten separadamente por los premios CORAL de Ópera Prima.

### **II. LATINOAMÉRICA EN PERSPECTIVA**

Ofrece un amplio panorama de la producción latinoamericana que sirve de extensión y complemento a los filmes en Concurso. Comprende una serie de programas temáticos que abordan la memoria histórica, las luchas sociales, las políticas de la diversidad, el arte latinoamericano, así como un amplio espectro de propuestas en el ámbito cinematográfico que van desde el cine fantástico y de horror hasta las poéticas de vanguardia.

### **III. OTRAS LATITUDES**

#### **MUESTRAS INTERNACIONALES**

Dedicadas a cinematografías no latinoamericanas, corrientes del cine actual y a la producción de escuelas y de otras instituciones.

#### **PANORAMA CONTEMPORÁNEO INTERNACIONAL**

Incluye títulos que se cuentan entre los más representativos de la actualidad cinematográfica mundial.

#### **PANORAMA CONTEMPORÁNEO DOCUMENTAL**

Ofrece un espacio a la ascendente calidad, diversidad y presencia alcanzadas a nivel mundial por el documental contemporáneo.

### **IV. ENTORNOS**

#### **GALAS**

Selecta muestra de cine mundial avalada por el prestigio de sus autores y una destacada recepción de crítica y público.

#### **HOMENAJES**

Consagrados a relevantes personalidades del cine y la cultura.

#### **RETROSPECTIVAS**

Distinguen a prestigiosos realizadores y cinematografías.

#### **PRESENTACIONES ESPECIALES**

Destinadas a obras que, por diversas razones, tienen una particular relevancia en el contexto del Festival.

#### **SEMINARIOS**

Espacios teóricos abiertos a la discusión de temas relacionados con la actualidad cinematográfica y cultural.

#### OTRAS ACTIVIDADES

Presentaciones de libros y revistas especializadas, exposiciones y conciertos.

### **V. SECTOR INDUSTRIA**

Convoca al Concurso por el Premio CORAL de Postproducción y ofrece un programa de actividades destinado a los profesionales de la realización, producción y distribución cinematográfica que comprende talleres, seminarios, conferencias y clases magistrales.

### **Reglamento del Festival**

#### CONCURSO DE FILMES

1. Se competirá en las categorías de Ficción, Documental y Animación. El apartado de Ficción comprende tres concursos: Largometrajes, Ópera Prima (largometrajes de directores debutantes) y Cortos o Mediometrajes. La selección de los concursos de Documental y Animación incluye tanto cortos como largometrajes.
2. Únicamente se aceptarán aquellas producciones de tema latinoamericano terminadas en los años 2016 o 2017.
3. Los diálogos, narraciones y otros textos de los filmes deberán estar en español; de lo contrario, las copias se enviarán subtituladas en dicho idioma. Los costos del subtulado correrán por cuenta del productor.
4. No podrá inscribirse el mismo filme en más de una edición del Festival.
5. Los filmes que hayan participado en otros eventos cinematográficos internacionales celebrados en Cuba no podrán concursar, pero serán elegibles para las demás secciones del Festival.
6. Además de los filmes en Concurso, esta Sección podrá incluir otros títulos que se agruparán bajo la denominación Fuera de Concurso.

## CONCURSO DE GUIONES INÉDITOS

1. Se concursará en guiones inéditos para largometrajes de ficción de tema latinoamericano.
2. Participarán autores de Latinoamérica y el Caribe.
3. Se tratará de guiones originales (no se aceptan adaptaciones literarias).
4. Ningún autor podrá participar con más de un guion.
5. No podrá inscribirse el mismo guion en más de una edición del Festival.

## CONCURSO DE CARTELES

1. Los carteles versarán sobre cine latinoamericano (filmes, semanas de cine, festivales, etc.).
2. Participarán autores de Latinoamérica y el Caribe.
3. El formato y la realización de los carteles es libre.
4. No podrá inscribirse el mismo cartel en más de una edición del festival.

## CONCURSO DE POSTPRODUCCIÓN

1. Podrán participar largometrajes de ficción, documental o animación sobre temas latinoamericanos y caribeños, producidos en los años 2016 o 2017, que se encuentren en proceso de postproducción y cuyos autores provengan de Latinoamérica y el Caribe. Este concurso tiene un reglamento propio que puede consultarse en la página web del festival.

## INSCRIPCIONES

1. La inscripción de las obras para los concursos deberá realizarse a través del sitio web del Festival, [www.habanafilmfestival.com](http://www.habanafilmfestival.com) o directamente en las oficinas de su sede en La Habana, antes del 30 de Agosto de 2017.
2. Los interesados rellenarán el formulario de inscripción que aparece en el sitio web del Festival con toda la información requerida, incluida la ficha biofilmográfica del autor. No se aceptarán inscripciones incompletas.

**FILMES:** la inscripción se acompañará obligatoriamente del envío de una copia de selección en formato DVD o BluRay, en idioma español (o con subtítulos en inglés). Las

copias en DVD contendrán exclusivamente la grabación de la obra inscrita. Se recomienda que el remitente verifique su correcta reproducción antes de enviarlo al Festival. La imposibilidad de visualizar el contenido del disco invalida automáticamente la inscripción de la obra. Las copias de selección no serán devueltas, sino que pasarán a engrosar los archivos del Festival. **NO SE ACEPTAN ARCHIVOS DIGITALES.**

**GUIONES INÉDITOS:** la inscripción se acompañará del envío de una copia impresa del guion en idioma español, que no será devuelta.

**CARTELES:** la inscripción se acompañará de dos ejemplares impresos del cartel, que no serán devueltos.

3.Las obras (filmes, guiones y carteles) deberán ser enviadas a cuenta del remitente con la indicación “SIN VALOR COMERCIAL - ÚNICAMENTE USO CULTURAL”. Estas deberán arribar a las oficinas del Festival en La Habana antes del 30 de Agosto de 2017. El Festival se reserva el derecho de admisión.

4.La dirección para el envío es la siguiente:

FESTIVAL INTERNACIONAL DEL NUEVO CINE LATINOAMERICANO - ICAIC

Calle 2 N° 411, entre 17 y 19, Vedado, La Habana, CUBA CP 10 400

Teléfonos: 53 7838 2841 / 53 7838 2849

E-mail: festival@festival.icaic.cu

Web: www.habanafilmfestival.com

## **PREMIOS**

Los Premios CORAL serán otorgados en los siguientes apartados:

### **FICCIÓN**

Premio CORAL de Largometraje

Premio CORAL de Cortometraje o Mediometraje

Premio CORAL Especial del Jurado

Premios CORAL de Dirección, Guion, Fotografía, Actuación (Femenina y Masculina),  
Dirección Artística, Música Original, Edición y Sonido

### **ÓPERA PRIMA**

Premio CORAL de Ópera Prima

Premio CORAL Especial del Jurado

Premio CORAL a la Contribución Artística

### **DOCUMENTAL**

Premio CORAL de Largometraje

Premio CORAL de Cortometraje o Mediométraje

Premio CORAL Especial del Jurado

### **ANIMACIÓN**

Premio CORAL de Largometraje

Premio CORAL de Cortometraje o Mediométraje

Premio CORAL Especial del Jurado

GUIÓN INÉDITO

GUIÓN INÉDITO

Premio CORAL de Guion Inédito

CARTEL

CARTEL

Premio CORAL de Cartel

### **POSTPRODUCCIÓN**

Premio CORAL de Postproducción

**PREMIO CORAL DEL PÚBLICO**, otorgado por votación popular

### **OTROS PREMIOS**



Premio FIPRESCI, de la Federación Internacional de Críticos de Cine

Premio SIGNIS, de la Asociación Católica Mundial para la Comunicación

Premio teleSUR, de la Nueva Televisión del Sur

Premios Colaterales, entregados por instituciones cubanas y extranjeras a los filmes exhibidos en los Concursos y Latinoamérica en Perspectiva

#### ENVÍO DE COPIAS DE EXHIBICIÓN

1. Las copias para exhibición de las obras seleccionadas por el Festival deberán recibirse en nuestras oficinas antes del 15 de noviembre de 2017.
2. Los filmes seleccionados para los Concursos de Largometrajes de Ficción y Óperas Primas se exhibirán en DCP.
3. Los filmes seleccionados para los restantes concursos y las demás secciones se proyectarán en Blu-Ray.
4. Los costos de envío de las copias desde el lugar de expedición corren por cuenta de quien inscribe el filme. Los costos de devolución serán asumidos por el Festival, excepto en lo relativo a derechos aduanales en cada país.
5. Por disposición de las autoridades aduanales cubanas, los materiales inscritos entrarán en el país bajo el régimen de importación temporal.
6. El seguro contratado por el Festival cubre los riesgos de incendio, pérdida, robo, daño y destrucción de la copia para el período comprendido entre la llegada a Cuba y su retorno a la dirección indicada por quien haya inscrito el filme.
7. En caso de pérdida o deterioro imputable al Festival, la indemnización por parte del mismo se limitará al costo real de la reproducción de la copia. El plazo máximo para efectuar cualquier reclamación será de tres meses a partir de la fecha de devolución.
8. Las copias deben ser remitidas por mensajería internacional (DHL o Copa Courier). Una vez realizado el envío, el interesado debe comunicar el número de guía aérea, servicio utilizado y fecha del despacho.
9. La dirección para el envío es la que aparece en INSCRIPCIONES (inciso 4).

## **DISPOSICIONES FINALES**

1. El Festival se reserva el derecho de seleccionar las obras que participan en las diferentes secciones y de fijar su calendario de exhibición.
2. Una vez que el Comité de Selección haya notificado al autor acerca de la aceptación de su obra, así como de la sección del Festival en que participa, y que este haya manifestado su conformidad al respecto, la obra no podrá ser retirada.
3. En la web del Festival [www.habanafilmfestival.com](http://www.habanafilmfestival.com) puede consultarse información adicional acerca del evento.
4. La inscripción supone la plena aceptación del presente reglamento.

[VOLVER TITULARES](#)

## **“Un editor de cine básicamente intuitivo”, conversaciones con Nelson Rodríguez, maestro del cine cubano y latinoamericano del siglo xx**

Por Toño Angulo Daneri, tomado de [www.programaibermedia.com](http://www.programaibermedia.com)

Nelson Rodríguez es el editor de Memorias del subdesarrollo de Tomás (Titón) Gutiérrez Alea; de Lucía y Cecilia de Humberto Solás, y de La primera carga al machete de Manuel Octavio Gómez, tres películas consideradas clásicos de todos los tiempos del cine cubano. También de La tierra prometida y La viuda de Montiel del chileno Miguel Littín; de Tiempo de morir del colombiano Jorge Alí Triana con guion de Gabriel García Márquez, y de Danzón de la mejicana María Novaro. Y así podríamos seguir. Capaz de entregar el primer corte de un largometraje en cinco días y de sorprender al mismísimo director con el resultado, Nelson Rodríguez Zurbarán es un auténtico maestro de su oficio, el de “armar el muñeco” y dar sentido a los fragmentos que el realizador a menudo tiene como un caos en la cabeza. Ganador de numerosos premios incluido el Nacional de Cine de Cuba, Rodríguez ha pasado a formar parte de la colección permanente de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de EE.UU. dentro de su programa de Historia Visual, todo un homenaje de Hollywood al arte del cine cubano que él representa. También fue invitado junto a la actriz Daisy Granados al estreno de la copia restaurada de Memorias del subdesarrollo —con introducción de Martin Scorsese— en el Getty Research Institute de Los Ángeles, y acaba de recibir emocionado la noticia del estreno en el Festival de Cannes de la copia también restaurada de Lucía, de Humberto Solás, editada y coguionizada por él. En el tráfago de estos días trepidantes, conversamos con él.

**Permítame empezar por lo más reciente: la invitación de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood a formar parte de su colección permanente y la del Getty Research Institute de Los Ángeles al estreno de la copia restaurada de Memorias del subdesarrollo al que asistió junto con su compatriota la actriz Daisy Granados. ¿Sería tan amable de contarme los detalles?**

Debo comenzar hablando de una persona amiga, Luciano Castillo, escritor y crítico cinematográfico con el cual redacté un libro autobiográfico mío que fue publicado con el título de *El cine es cortar* (EICTV, 2010). Luciano me había hecho una entrevista para la revista *Cine Cubano* que se prolongó primero durante varias horas y después durante varios días, y ese material tuvo que ser sintetizado al máximo para ocupar el espacio otorgado por la revista. Luciano me dijo: “Nelson, con todo este material podemos hacer un libro”, y así fue. Luciano es actualmente el director de la Cinemateca de Cuba y está realizando una labor encomiable para la salvación y restauración del cine cubano que pudiera perderse, entre ellos títulos clásicos de nuestro cine como son las películas de Tomás Gutiérrez Alea (Titón) y Humberto Solas, entre otros.

La primera de ellas, restaurada entre Bologna, Italia, y la labor de Martin Scorsese en Estados Unidos, ha sido justamente *Memorias del subdesarrollo* (1968), cinta clásica por excelencia de Titón en la cual realicé la labor de editor y en la que Daisy Granados fue la protagonista femenina del filme. A través de Luciano tuve noticias de las actividades de Los Ángeles, la presentación de *Memorias del subdesarrollo* en su copia restaurada en la sala del Getty Research Institute y la invitación por la Academia de las Artes y Ciencias de Hollywood a formar parte de su colección permanente en el programa de Historia Oral y Visual de ésta. Como bien dices, todo un homenaje de Hollywood a la cinematografía cubana por primera vez representada por la actriz Daisy Granados y yo.

La presentación de la película fue todo un éxito, a teatro lleno, y nos presentaron a Daisy y a mí en un aplauso cerrado. Después de la proyección de la excelente copia restaurada tuvimos una charla con el público presente a través de preguntas que nos hizo una funcionaria del Getty sobre nuestra vida y obra, puntualizando nuestra labor en el filme en cuestión.

Al día siguiente me tocó desde temprano en la mañana ir a la instalación nombrada como la famosa actriz del cine mudo norteamericano Mary Pickford, preciosa instalación donde hay un museo, un archivo y un estudio de grabación, y donde por espacio de más de seis horas estuve contando mi vida desde que nací en Cienfuegos, Cuba: mi niñez, mis primeras experiencias en la vida, como conocí el cine, mi primera juventud y como logré convertirme en

un profesional de la industria. Todo con un atención esmerada y amable de todos los técnicos que colaboraron en la grabación oral y visual de la entrevista.

Me sentí muy bien, rodeado de personas amables que me hicieron la velada muy agradable. Fueron horas hablando de cine, arte y cultura solamente, algo maravilloso. Al día siguiente le tocó a Daisy su entrevista, le deseé suerte y ese mismo día en la mañana regresé a New York. (Por supuesto, todos los gastos de viajes, hoteles y transporte fueron cubiertos por el Getty y la Academia).

**Ahora sí, vayamos a sus inicios. La leyenda que circula alrededor de usted como el gran editor del cine cubano y latinoamericano dice que, aunque no estudió cine sino lo que en América Latina llaman administración de empresas y en España empresariales, en su primera entrevista de trabajo en el naciente ICAIC dijo: “Quiero ser director de cine”.**

Bueno, realmente yo estaba estudiando Ciencias Comerciales cuando comencé a trabajar en el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), pero dejé esa carrera que llevó a que me pusieran de productor, cosa que no me gustó nada. Pocos años después comencé en la Universidad de La Habana en el curso para trabajadores (de noche) la Licenciatura en Historia del Arte, que fue la carrera con la que me gradué. Pero desde inicios de la década de los 50 estuve vinculado al mundo del cine. En 1955, con sólo 16 años, gané una beca para estudiar en la Universidad un curso de verano sobre Historia del Cine con el ilustre profesor y crítico cinematográfico José Manuel Valdés Rodríguez, que me llevó a ser uno de los fundadores del Cineclub Visión en la barriada de Santos Suárez, reparto donde vivía en aquel tiempo. Esto me llevó a que cuando en 1960, recién fundado el ICAIC, me dieron una cita allí (como a casi todos los participantes de los cineclubs habaneros) y me preguntaron qué quería ser, dije que director de cine. Esa persona fue nada menos que Santiago Álvarez, que fuera el director del Noticiero Semanal Latinoamericano que se exhibía en los cines de estreno todas las semanas por espacio de más de 30 años, además de haber dirigido excelentes documentales a lo largo de su carrera. Él me preguntó qué estaba estudiando, y cuando le dije que Ciencias Comerciales, me propuso el trabajo de productor. Estuve en esas labores un par de años y realmente, aunque no me gustaba, me destacó y me propusieron un aumento de

salario y todo, cosa que rechacé por una razón muy particular que no es el momento de contar.

**¿En qué momento empezó su pasión por el cine? ¿Fue precoz, cuando era niño, o más bien en su etapa de participante habitual de cineclubes?**

Mi primera experiencia cinematográfica fue fatal y por supuesto no consciente. Tenía unos cuatro o cinco años y me llevaron al cine a una tanda infantil; era *Dumbo*, el filme animado de Walt Disney, nunca lo he olvidado. De pronto había un fuego en el bosque y los animales corrían asustados, entre ellos los elefantes, y había un plano en que se les veía correr hacia la pantalla y yo me asusté y empecé a llorar, y por supuesto me sacaron del cine. Pero ya a los ocho o nueve años me encantaba ir a ver las películas de aventuras de Tyrone Power y Errol Flynn, las aventuras del perro Lassie y las fantasías orientales en technicolor de María Montez.

**¿Es cierto que su primer contacto con el lenguaje cinematográfico se lo debe a los directores del Neorrealismo italiano?**

Sí, para mí todo cambió a finales de la década de los 40. De pronto me encontré con películas que trataban sobre el ser humano y sus problemas: *Umberto D.*; *Alemania, año cero*; *Roma a las 11*, y descubrí el llamado Neorrealismo italiano. Mi pasión por el cine tomó otro rumbo. De ahí surge mi participación en el concurso del curso de verano sobre cine del profesor Valdés Rodríguez en la Universidad y mi participación en los cineclubs. Conocer a Vittorio De Sica, Roberto Rossellini, Luchino Visconti (mi favorito) y Federico Fellini transformó mi manera de ver el cine como un arte que conllevaba los problemas existenciales del ser humano. Y bueno, las películas de puro entretenimiento bien realizadas que me dieron un sentido de cómo se manipulaba la imagen cinematográfica y lograban un sentido del ritmo acorde a las situaciones y las temáticas..., ése fue el inicio para luego ser un editor de cine básicamente intuitivo.

**Ya ha contado cómo de director vocacional pasó a encargarse de labores de producción en el ICAIC. ¿Y cómo llegó a la moviola y la mesa de montaje?**

Estuve trabajando como dos años como productor de documentales y, aunque no me gustaba, me iba bien. Una tarde paso por el cuarto piso del ICAIC donde estaba el departamento de edición, era ya bien entrada la tarde y casi todo estaba cerrado; caminando por el pasillo central oigo el ruido de una máquina que provenía de un cuarto que tenía la puerta abierta y me asomo curioso. Estaba un señor mayor trabajando en una extraña máquina que yo no conocía y pasaba por ella unas tiras largas de película que veía en una pequeña pantalla que tenía; se detenía a veces y hacía unas marquitas en la cinta, las cambiaba y ponía otras, repitiendo la misma operación. Era la moviola (que era la marca del fabricante de ésta) y su forma era vertical, los trozos de celuloide los tomaba de una especie de perchero donde estaban enganchados por las perforaciones de la cinta. El señor era Mario González, mi maestro y jefe del departamento; cubano de nacimiento, había emigrado a Méjico, donde se hizo famoso como editor cinematográfico y fue invitado a participar como jefe y profesor del departamento de montaje del recién inaugurado ICAIC. Al notar mi presencia en la entrada del cuarto tanto tiempo, muy amablemente me invitó a pasar y a acercarme. Me dijo: “Estoy editando una película y acá poco a poco le doy forma”. “¿Te gusta esto que hago?, me preguntó. Le dije que sí, y me dijo: “Espera un rato si tienes tiempo para que veas el resultado”. Siguió mirando algunas tiras más del celuloide, le hizo marquitas y me fijé que las numeraba con un lápiz grueso. Cuando terminó las cortó con una maquinita (la pegadora italiana) y las fue uniendo con scotch tape en esa misma pegadora. Al finalizar me dijo: “Acércate más para que veas el resultado”. Me quedé en una pieza, maravillado; era una secuencia de diferentes planos con dos actores hablando en diferentes ángulos y posiciones de cámara, y me resultó una escena como de la vida real. Al siguiente día fui directamente a ver al director de los productores y le dije que no quería seguir en el departamento, que me quería ir para el de edición. Me contestó que lo pensara, que mi trabajo estaba bien y que pensaban aumentarme el salario. Le contesté que simplemente quería ser editor. Recuerdo que se molestó y me dijo subiendo el tono de voz que bueno, que me fuera, que total si venía la señora de la limpieza y le pedía ser directora, que se fuera también. Realmente no recuerdo más nada así como esto. Al día siguiente me presenté donde Mario González y le dije que quería ser editor, y me aceptó como asistente muy sonriente. Realmente fue todo un poco loco y poco oficial. Mario estaba editando la película de Titón *Las doce sillas* (1962).

**En la conferencia magistral que dictó hace unos años en el CCCB de Barcelona reconocía lo decisivo que había sido para usted el montaje rupturista que llegó con la Nouvelle Vague francesa. Se refería en particular a eso que llama “el picotillo” de Godard. ¿Podría explicarlo?**

La Nueva Ola francesa surge a partir de un grupo de periodistas de la revista Cahiers du Cinéma testimoniando cómo se había perdido a lo largo de los años 50 los logros esenciales del movimiento Neorrealista italiano, que para entonces se había convertido en un cine netamente comercial con muchos recursos. François Truffaut, Alain Resnais, Claude Chabrol y Jean-Luc Godard y otros del grupo de Cahiers comenzaron a hacer filmes que retomaban los temas esencialmente humanos del movimiento italiano de la posguerra. Truffaut con *Los 400 golpes*; Resnais con *Hiroshima, mi amor*; Chabrol con *Los primos* y Godard con *Sin aliento* renovaron la temática del cine francés del comienzo de la década de los 60, pero especialmente Godard transformó en sus filmes el montaje cinematográfico, rompiendo con el clasicismo de éste: rupturas del eje cinematográfico, cortes dentro del mismo eje, cambios de secuencias sin transiciones, sin fades a negro, sin disolvencias, sin cierres musicales. Las proyecciones de *Sin aliento* fueron un escándalo por la audacia de su montaje, y Godard por supuesto siguió haciéndolo ya de una manera consciente, como por ejemplo en *Vivir su vida*, uno de sus más importantes filmes donde siguió realizando cortes audaces y modernos, valga la palabra (porque en *Sin aliento* logró esa originalidad por razones de tiempo de proyección, pues él era un desconocido en el cine, Jean-Paul Belmondo, el protagonista, era prácticamente un novato, la película duraba casi dos horas y tuvo que dejarla en hora y media por razones de proyección en las salas de exhibición, y simplemente realizó todos esos cortes arbitrarios para lograr el tiempo de metraje requerido, algo que después de la sorpresa de sus primeras películas tanto los demás realizadores y el público tomaron esas formas como un nuevo estilo de lenguaje cinematográfico concerniente al montaje o edición).

**De hecho, en la ya mencionada *Memorias del subdesarrollo* y en *Lucía de Humberto Solás*, dos clásicos de la cinematografía cubana y latinoamericana cuya edición estuvo a su cargo, tuvo que recurrir ese “picotillo” o “montaje a lo Godard” para resolver escenas rodadas como planos-secuencia, ¿no es así? ¿Se anima a contar los detalles?**



El “estilo Godard” se convirtió en prácticamente una nueva ley del montaje que se fue utilizando por todas las cinematografías; recuerdo una película japonesa en los primeros años de la década del 60 totalmente en estilo godardiano.

A mí, por supuesto, joven y casi novato en las labores del montaje, me gustó todo aquello que cada vez se hacía notar más en casi todas las películas nuevas, asimilando esto como un nuevo estilo, mezclado como una nueva técnica. Y tuve la suerte de trabajar con dos directores que confiaban en mis criterios a la hora de tomar decisiones de cortes o selección de tomas y ese tipo de situaciones que sólo ocurrían en las salas de montaje de cine. En *Memorias del subdesarrollo*, la secuencia final de la cinta era muy importante para el cierre del filme: es el protagonista encerrado en su propia casa que no sabe qué hacer frente a una situación en el país que de pronto se enfrenta a una posible guerra, situación con la que él no tiene nada que ver. Titón filmó al actor en planos largos moviéndose de un lado a otro en su casa, de noche, pues no sabe qué hacer. Cuando vimos el material me comentó que posiblemente repetiría los planos porque las partes más iluminadas perdían dramatismo, y si las oscurecía, las partes menos iluminadas se verían muy oscuras. A mí se me ocurrió decirle que si cortábamos los planos “a lo Godard” no tendríamos ese problema y que al cambiar al personaje en diferentes planos y con cambios de dirección, o sea, de eje, se haría más evidente el estado anímico del personaje. Me miró, se quedó pensando unos segundos y me dijo: “Hazlo a ver qué pasa, lo vemos mañana”.

Al día siguiente lo vimos y se entusiasmó: “Oye, está bueno esto, y mira, si le integramos planos de la crisis en las calles, los tanques de guerra, los militares en las trincheras, redondeamos la idea”. Y así fue y así se quedó la secuencia y no tuvo que filmar nada. Titón era una persona muy segura de lo que quería lograr en sus películas y eso me daba seguridad a mí. Ésa fue la primera película que edité con él.

Al año siguiente de *Memorias...*, en 1968, se filmó *Lucía* de Humberto Solás. Este director y yo éramos amigos desde que nos conocimos al ingresar yo en el ICAIC en 1960. Yo edité sus primeros cortos de ficción, documentales y su primer medimetro de ficción, *Manuela*. Con Humberto trabajaba de forma similar que con Titón, éste ya un profesional experimentado me

daba seguridad en el trabajo porque confiaba en mí, y Humberto me dejaba hacer porque él no sabía mucho de edición y ya habíamos tenido varias experiencias de trabajo juntos. Rodando el primer cuento de *Lucía* en Trinidad (1895), una bella ciudad colonial en el centro sur de la isla, se filmaron los exteriores y algún que otro interior pues se conservaban muchas casas antiguas que no requerían mucha ambientación de época, y se filmó también una escena en la habitación de Lucía en un solo plano secuencia con cámara en mano para darle cierta soltura. Lucía en un portal ve que va a comenzar a llover y se detiene allí; un apuesto señor se le acerca y muy respetuosamente le comienza a hablar, ella no contesta; cuando le pregunta su nombre y no reacciona, él le dice, “tú te llamas Gardenia”, ella se sonroja y se va. La escena siguiente es la de la habitación con cámara en mano, ella entra sonriente y feliz del encuentro se comienza a quitar cosas, se mira al espejo, coge un candelabro y da vueltas con él en la mano, mueve la lámpara colgada del techo con el paraguas; al final se deja caer en la cama que tiene un dosel de encajes blancos que con otro movimiento de cámara la oculta y fin del cuadro.

De regreso a La Habana se ven las tres tomas de la escena en pantalla y se descubre que las tres tienen errores: una se va de foco en un momento importante, la segunda se va de foco en todo el final, y la tercera tiene a Humberto, a Jorge Herrera el fotógrafo y la cámara en el espejo. Para repetir había que regresar a Trinidad, así que le dije a Solás que se podía editar por corte directo los mejores fragmentos de cada toma, con armonía por supuesto, y después con una buena música del maestro Leo Brouwer quedaría preciosa. Y así fue.

**A partir de lo anterior, permítame hacerle esta pregunta: si el montaje es tan fundamental para conseguir una buena película como objeto artístico acabado, ¿por qué cree que el editor no goza del reconocimiento que sí tienen, en este orden, el director, el productor o el director de fotografía?**

Yo realmente no creo que la posición que ocupa el editor en los créditos de un filme no tenga el reconocimiento que merece. En mi caso normalmente es el cuarto o quinto puesto en la lista de los principales créditos técnicos. El director por supuesto ocupa el primero; el productor, el segundo, es el encargado de organizar toda la filmación y las locaciones donde se filma; el tercero por supuesto es el director de fotografía, nada que decir. A mí me toca el

cuarto a veces, pero otras, y me parece totalmente justo, viene el compositor de la música; y después sigue el sonidista y demás técnicos ya en créditos de varias personas y sus diferentes especialidades. Para nada es que no goce del prestigio que merece en esa posición, me parece la correcta cuando se ha realizado un buen trabajo profesional tanto artístico como técnico. Por supuesto se dan casos y cosas, a veces los directores se toman la atribución de coeditores sin haber hecho técnicamente nada, puro ego.

Yo me formé en una industria pequeña pero donde se producía una veintena de documentales y media docena de largometrajes de ficción al año. Tuve mucha suerte. Mis dos primeros documentales, Historia de una batalla de Manuel Octavio Gómez y Primer Carnaval Socialista de Alberto Roldán, ganaron importantes premios en festivales internacionales; los documentales se construyen básicamente en el montaje, generalmente si existe un guion es sólo para tener una guía del material. A los dos años ya editaba mi primer largo de ficción, Tránsito de Eduardo Manet, y cinco años después estaba editando primero Memorias del subdesarrollo de Titón, inmediatamente después Lucía de Humberto Solás, y después exactamente La primera carga al machete de Manuel Octavio Gómez. Estos tres filmes son considerados los clásicos por excelencia del cine cubano de los años 60.

**En la conferencia en el CCCB también dijo usted algo que me dejó pensando: que, desde su experiencia, el montaje (al menos “el primer armado del muñeco”, digamos) es más eficaz sin el director al lado. ¿Cómo así? ¿Podría darme algunos ejemplos?**

El director llega a la sala de montaje al terminar el rodaje, cansado, abrumado de llevar tanto tiempo trabajando en el filme y con falta de objetividad. Cuando tenía con los directores la confianza de haber trabajado juntos en varios proyectos (cosa que pasaba frecuentemente) y se sentían seguros de mi trabajo con ellos, les proponía esa nueva forma: “Descansa y tómate unos días, cuando veas el primer armado vas a tener más objetividad en el resultado de tu trabajo que si estas metido todo el tiempo conmigo haciéndolo. Además, si algo no te gusta, lo cambiamos y ya”. Y por supuesto me funcionó perfectamente. Se ganaba tiempo y había menos inseguridad en ellos. Con los directores que más trabajé (Titón, Humberto, Manuel Octavio) siempre trabajé así. Titón era muy seguro de lo que quería y me lo proyectaba y me

dejaba solo y después revisaba. A partir de la segunda película, *Una pelea cubana contra los demonios*, yo montaba el primer armado y él venía y lo revisaba, y así en todas. Por ejemplo, en *La última cena*, una de sus mejores películas, la secuencia central, la cena, dura 50 minutos y está en el medio justo del filme. Bueno, la armé solo. Tenía una continuidad en la actuación, la comida, las velas, las botellas y vasos de vino, todo muy bien hecho, y no hubo ningún problema, así mismo se quedó. Con Humberto, él siempre me dejó hacer mi labor solo desde el principio, pues sabía que al revisar tenía toda la objetividad para determinar si estaba todo bien. Con Manuel Octavio fue con quien primero trabajé en documental y luego edité la mayoría de sus películas haciendo lo mismo. Y en los años 70 y 80 trabajé por primera vez con varios directores latinoamericanos; les propuse la misma forma de trabajo y lo aceptaron (claro, ya en esa época tenía mi famita). El chileno Miguel Littín, los colombianos Jorge Alí Triana y Lisandro Duque, el mejicano Jaime Humberto Hermosillo y otros.

Para darte el mejor ejemplo te comento cómo se editó y por qué la cinta *Tiempo de morir* de Alí Triana, con guion del afamado escritor Gabriel García Márquez, cuyo primer corte estuvo listo en cuatro días, sólo yo con mi asistente. Un resultado perfecto.

Tuve mi primer encuentro con Alí Triana un lunes a las 9 am. Hablamos. Me preguntó si podía tener un primer corte de su película para el sábado siguiente. La razón era que García Márquez estaba en La Habana y se iba el domingo. Si podía verla el sábado y le gustaba, él le iba a pedir los derechos de otra obra suya para hacer una adaptación al cine. Me comentó que la película estaba rodada con muchos planos secuencia, cosa que facilita la edición y sólo tenía tres secuencias complicadas que requerían un montaje muy exacto. Le dije que si me dejaba hacerlo, yo le garantizaba una visión del primer corte el viernes, para verla al día siguiente con el Gabo. Que se fuera a pasear y conocer un poco Cuba tranquilo, que eso era lo que yo necesitaba (por supuesto, él sabía de mis capacidades, por eso me lo había pedido).

Bueno, ese mismo día después de ponerme de acuerdo con mi asistente comencé a ver el material organizado y ordenado por secuencias con sus tomas dobles que por supuesto tenía que seleccionar. Veía cada rollo de 10 minutos y marcaba la edición por las tomas que seleccionaba y se las daba a Marisela, mi eficiente y rápida asistente. Yo iba numerando las tomas marcadas por el orden del montaje y ella cortaba y pegaba. Trabajamos del lunes al

jueves, de 9 am a 6 pm, y ese día terminamos todo a las cinco de la tarde. Llamé al director y le dije que estuviera al día siguiente temprano en el cuarto de edición. Vimos el montaje y no podía creerlo, sólo me pidió que si le podía montar una música al final, que era un ballenato típico colombiano que narraba la historia que habíamos montado. Se transfirió la música, la montamos con el final del filme y se preparó la película para la proyección del día siguiente en pantalla. El Gabo la vio, le gustó y le cedió los derechos que quería su compatriota. Tres semanas después, luego de pequeños ajustes y montando ambientes, efectos y música del gran Leo Brouwer (sólo adaptaciones del tema del ballenato), hicimos la mezcla sonora y al mes había una copia compuesta de la película lista para su exhibición. ¡Fue realmente un récord!

Por cierto, ya que hablamos del tema, en el Festival de La Habana de 1985 se me otorgó el premio a la mejor edición justamente por esta película.

**Un editor, además de ser el que “arma el muñeco” y le da sentido a los fragmentos que el director tiene a veces como un caos en la cabeza, es también el encargado de cortar y quitar, de identificar lo que sobra o no funciona y proponer su eliminación. Pero cortar y quitar no son verbos que gusten a nadie, ¿no?, menos aún al que está enamorado de su obra. ¿Cómo ha hecho para vérselas con autores tan potentes como los que ha mencionado hasta ahora, además de otros como Patricio Guzmán o María Novaro?**

El asunto del “armado del muñeco” y no tener al director al lado implica ante todo un enorme tiempo real de trabajo. El director generalmente no sabe precisar qué toma de la misma escena es la mejor, entonces para esa simple decisión a menudo hay que verlas todas dos, tres veces, a veces más, y es tiempo perdido. Es su preocupación porque no sabe cómo quedará la película editada, y crea una inseguridad en todo el proceso; igual después, ya editando, no sabe si cortar en determinado momento o en otro. En fin, realmente no facilitan para nada la edición y por supuesto el tiempo para editar, que está determinado por la producción. Para un primer corte de un largo de ficción normal se daban tres o cuatro semanas; yo, generalmente, si el director era de confianza y estaba acostumbrado a mi método, en dos semanas lo tenía listo.

Con Titón o Humberto, como te dije antes, nunca tuve problemas. Con Littín, en nuestro primer trabajo juntos, el filme *La tierra prometida*, nos demoramos mucho por dos razones fundamentales: el guión eran unas paginitas escritas a mano por él y la cantidad de material filmado era ENORME, cerca de 80 horas de proyección. De todos modos debo decir que él me dejó trabajar con comodidad y se me quedaba dormido frente a la moviola. No fue fácil ajustar un primer corte por la cantidad enorme de material, pero lo logramos en un par de meses.

Nuestra siguiente colaboración algunos años después con *La viuda de Montiel*, basada en la obra de García Márquez, fue un placer. Me trajo un guion impecable y el material bien organizado y fácil de editar.

Con María Novaro fue simpático nuestro encuentro con *Danzón*, hermosa película ganadora de varios premios Ariel en México, en 1990. Cuando llegué para editar, ella se tenía que ir a un congreso de mujeres cineastas a la ciudad de Tijuana al norte del país. Yo le propuse mi método, haría el primer corte durante su viaje y al regreso lo veríamos juntos. Así fue una semana después y me dijo que le había destruido su película!, que había eliminado casi todos los detalles que redondeaban la idea central del filme, que estaba disgustada. Bueno, en fin, hablamos más coherentemente y llegamos a la conclusión de que le faltaba el toque femenino que yo por supuesto no podía darle al filme. Me propuso que viera su anterior película y lo vi todo claro. Los detalles íntimos femeninos, las cosillas en el tocador de su espejo, los maquillajes, pinceles, la descripción de los zapatos femeninos para bailar *danzón* y todo rodeado de una atmósfera sonora muy musical que le daba cierto tiempo descriptivo. Sabía ya todas las aparentes tonterías (para mí) que había descartado en mi primera edición y rehíce todas aquellas secuencias. No tuvimos el más mínimo problema después de ello y la película quedó perfecta.

De Patricio Guzmán prefiero no hablar, he borrado de mi mente hasta como se llamaba la cinta, no creo que este en mi filmografía de IMDb. Patricio es un excelente director de documentales, pero creo que no tiene nada que hacer con la ficción. Y a mí me toco eso por desgracia.

**Vuelvo a la conferencia del CCCB porque, con sus dos horas de duración, hay cosas que usted dijo ahí que son para enmarcar y pensar una y otra vez. Por ejemplo, que los cortes que usted proponía como editor no eran por mero capricho o gusto personal, sino que la película “objetivamente” estaba pidiendo esos cortes. ¿Puede haber objetividad cuando hay películas que son obras maestras de 90 minutos y otras que, sin dejar de serlo, duran el doble?**

Terminado el primer corte de una película se revisa una y otra vez por múltiples razones, entre ellas si el ritmo del corte entre planos está correcto, y encuentras a veces que algún que otro plano está un poco más largo de lo normal, o tal vez un poco más corto, y lo arreglas; puede ser una sugerencia del director y, si estás de acuerdo, lo haces. Esto nunca es por capricho, se hace porque se siente la necesidad de arreglarlo. El largo de la película te sorprende a veces, piensas que es de una hora y 30 minutos y de pronto, al revisar el primer corte, te encuentras que tiene una hora y 40 minutos. Si está OK la dejas así, acorde con la opinión del director: es una película de una hora 40 y la defiendes como tal junto al director si la productora cree que está larga. Ya una de dos horas (o más tiempo), si no era más o menos el plan, se debe chequear y definir si se le puede cortar alguna secuencia para acortar el tiempo, todo en combinación con el director (en este momento editor y director siempre andamos unidos de criterio).

Si la película por la historia que cuenta y por su ritmo de edición es de dos horas, pues es de dos horas, recortarla puede hacerle daño tanto en el ritmo como en el desarrollo de la historia. Yo tuve una experiencia tremenda con un filme de Solás, Cecilia, basada en la novela titulada Cecilia Valdés de Cirilo Villaverde, un escritor cubano del siglo XIX. La filmación se estiró como un chicle, la puesta en escena se alargó enormemente y parecía que aquello no terminaba nunca. Solás se entrevistó con el director del ICAIC, Alfredo Guevara, y le prometió que junto con la película tendría un serial de seis capítulos. Esto se aceptó y la filmación duró casi año y medio. Yo estuve trabajando con ese proyecto mínimo dos años. Edité un serial de seis capítulos de una hora cada uno y recorté con ayuda del director que más o menos había estudiado la enorme estructura del filme a una versión nacional de cuatro horas. La novela era muy popular y había una versión de la obra también en zarzuela. Bueno, fue la primera película cubana que compitió en la selección oficial del Festival de Cannes. La versión de

Cannes duraba dos horas y 40 minutos, difícil tarea para mí, y después una versión de dos horas para la venta al extranjero. Estuve mucho tiempo que no aceptaba que nadie me hablara de aquel terrible trabajo que tuve que realizar. Con esa última versión el director se disgustó conmigo porque le tuve que quitar a la cinta su escena favorita de toda la película.

### **¿Cuándo siente más satisfacción, montando una película de ficción o un documental?**

Realmente prefiero editar ficción, me resulta siempre más fácil, es más agradable de hacer, más complicada la técnica, pero es algo que aprendí a dominar hace mucho tiempo. El documental es más complejo para el montaje; editando se aprende mucho más de estructuras que a veces tiene uno que inventar por la complejidad de un material que cuando lo ves en su conjunto a veces no te dice nada de cómo hacerlo, pues el guion de este género no es más que generalmente una guía para organizar el material. Siempre preferí editar ficción, aunque me tocaron a veces excelentes documentales que por supuesto fueron construidos básicamente por puro montaje: *Simparelé* (1973) y *Wifredo Lam* (1978), ambos de Humberto Solas.

### **Para ir terminando, ¿qué cinematografías actuales le interesan? ¿Sigue viendo tanto cine como antes?**

Sigo viendo cine. A las salas voy muy poco, pero en casa veo películas casi todos los días, lo mismo nuevas que clásicos que repito varias veces: mi mundo se mueve a través del cine. Tengo una colección de películas en DVD y en Blu-Ray realmente envidiable. Actualmente me interesa toda cinematografía que me muestre algo novedoso ya sea por la temática o por los aportes tecnológicos. Me interesa especialmente la transformación desde hace unos veinte años en los países menos desarrollados, sobre todo en América Latina y Cuba, mi país, del cambio de tecnología de película cinematográfica a tecnología digital, que es ante todo más económica pero también más compleja en la forma de grabar con cámaras y lentes diferentes, que han creado una nueva forma que conlleva también un nuevo estilo en lo técnico, pero también de alguna manera en el contenido, y es realmente interesante. Son en general personas jóvenes con nuevas ideas, nuevos conceptos y temáticas de alguna manera más novedosas y atrevidas en concepto, interesante entre ellos el complejo cine cubano de los últimos tiempos.



**Y la última: ¿qué fue de esa persona que alguna vez dijo “quiero ser director cine”? ¿Por qué sólo se animó a dirigir una película?**

Yo dirigí una película en 1983, Amada, basada en un guión que escribí a partir de la novela La esfinge del escritor cubano Miguel de Carrión. Dirigí más o menos la mitad del filme pues Humberto Solás, que había comenzado en la dirección, un buen día me dijo que se iba para su casa, que siguiera yo pues la cinta era más mía que suya. Resumen: después no me quisieron dar el crédito de codirector y renuncié a ese nuevo cargo que no me dieron. Preferí seguir siendo cabeza de ratón como editor y no cola de león como director.

[VOLVER TITULARES](#)

## Ladrones de bicitaxis ante las ruinas de Pompeya

Por Berta Carricarte, Tomado de [www.ipscuba.net](http://www.ipscuba.net)

Disfrutar de una nueva película de Fernando Pérez siempre es un privilegio para quienes amamos el cine cubano. El director de *Clandestinos*, *La vida es silbar* y *José Martí, el ojo del canario*, regresa con otra historia que, según su propio título, *Últimos días en La Habana*, escoge como escenario a la capital de una isla en plena ebullición. Esta vez retoma el ambiente escenográfico que predominó en su filme semidocumental, *Suite Habana* y propone, como telón de fondo, fragmentos de una ciudad sucia, promiscua y escandalosa.

A diferencia de su anterior producción (*La pared de las palabras*), Pérez renuncia al pesimismo abrumador de aquella y opta por un discurso sobre la conquista de la felicidad, según lo que esta pueda representar para cada quien.

Diego, gay enfermo de sida, comparte su destartalado apartamento con Miguel, hombre maduro y taciturno que sueña con irse al “yuma”, con el mismo empeño sicótico con que cuida de su amigo. Otros personajes intervienen en sus vidas, lo que dramáticamente se traduce en escenas de una sórdida comicidad que poco aportan al núcleo de la trama. Los dos elementos en verdad contrastantes en el filme son la depauperación física del entorno, graficada a través de la fotografía del maestro Raúl Pérez Ureta, y la calidad humana que se manifiesta en la convivencia de Miguel y Diego, dos sujetos diametralmente opuestos.

Es cierto que no pocas vías de nuestra urbe capitalina muestran un nivel de hacinamiento y precariedad material insoportables. La calzada de Monte, por ejemplo, y aún peor, la calzada de Diez de Octubre. Sin embargo, ahora que el turismo está en expansión, estas arterias citadinas no parecen, a primera vista, muy concurridas por los extranjeros, que aun prefieren el folklorismo maquillado del Centro Histórico. No obstante, la mirada de la occidental clase media parece celebrar con regocijo morboso la calamidad de ciertos espacios, que a su vez ocultan un montón de paradojas invisibles para el ojo turístico. Hay que ver la avidez con que el figón de paso dispara el obturador ante imágenes que, para nosotros, son en extremo triviales o vergonzosas. De igual modo, el audiovisual se convierte en expositor y mediador idóneo de lo que la ciudad tiene de umbrío y exótico, ya que basa su referente en la

fragmentación del espacio urbano que muestra. Además, no hay posibilidad de “contaminación”, el lente ofrece un mirador virtual del basurero real.

Confieso no haber superado aún la inquietud que me produjo el filme la primera vez que lo vi, hace un año, en pre-estreno durante la apertura de la Muestra Joven ICAIC 2016. El buen cine, más allá de sus luces y sus sombras, siempre resulta una lectura infinita, un pozo de emociones al que se puede recurrir una y otra vez. Toda la obra de F. Pérez goza de esa cualidad. En este caso, es evidente que hay muchas maneras de enfocar la ciudad como telón de un argumento cinematográfico. Las diferentes Habanas registradas en los filmes de Fernando Pérez no se parecen entre sí; a fin de cuentas, cada relato precisa de su propio estado de ánimo y de una atmósfera particular. La Habana de Madagascar es lóbrega y kafkiana; la de La vida es silbar es trasparente y azul. La de Últimos días... viene cargada de churre, dolor, sonrisas y esperanza. Pero, para ser sincera, creo que esa esperanza está más en mi imaginación que en la imagen que se desprende de la ciudad mostrada o de la historia contada.

Cierta vez Roman Gubern preguntó a Carlos Saura si se sentía capaz de hacer cine político. Saura contestó que todas las películas eran políticas: unas por omisión, otras por alusión, otras por evasión. ¿Cuál de las tres condiciones se podría atribuir a la presente obra de Fernando Pérez?, me pregunto; porque no creo en la inocencia de una imagen artística, aunque me fascine la libertad de su interpretación. Los filmes producidos por el neorrealismo italiano sufrieron la censura de los aparatos gubernamentales que consideraban una afrenta al pudor nacional, presentar una Italia de postguerra arruinada, hambrienta y paupérrima. Algo impulsaba a De Sica y a Visconti a mostrar las llagas de su propio país; quizás como terapia de choque en la lucha por alumbrar un futuro próspero. ¿Sería este el propósito de F. Pérez?

Angustiada por una incógnita que no consigo develar, me fui a casa de mi amiga Karla, que vio el filme hace unos días. Quería saber la opinión de alguien que desconoce absolutamente el análisis fílmico y la crítica cinematográfica; ni podría esgrimir ningún recurso valorativo, más allá de su sensibilidad de persona medianamente culta. Lo primero que hizo fue poner renglón aparte todo signo de pobreza, penuria y miseria patentes en el filme. “Más allá de todo eso, que sí, es verdad, está ahí, lo que busco y encuentro en cada película cubana –me

dijo- es el tema de los valores, sentimientos y emociones, que en esta película llegan a un nivel descomunal. Eso es lo que siempre me reconforta del cine cubano. En esta película hay una historia de amistad y lealtad descomunal. También es cierto que esos valores, sentimientos y emociones parecen más auténticos por el contexto físico en que se inscriben. No es lo mismo sostener una amistad incondicional con un homosexual enfermo de sida, dueño de una mansión en Miramar, que compartir un techo de dimensiones paupérrimas, en un solar de Centro Habana o la Habana Vieja. No me parece. Es patético ver a los familiares de un sidoso moribundo disputarse un cuartucho de mala muerte que huele a mugre. Y eso pasa en Cuba todos los días. La principal virtud de esta película es que no propone personajes buenos, correctos, positivos, en contraposición a personajes negativos, malos, incorrectos.”

Le digo: pero es que el marcado marginalismo no deja lugar a los matices. Y ella vuelve a la carga. “Fíjate: lo primero que dice [la película], a mi modo de ver, es que nada es absolutamente malo, ni absolutamente bueno. Segundo, que el ser humano tiene derecho a concretar sus sueños por anodinos que parezcan. Un sueño cumplido equivale casi a un ser humano feliz. Tercero, que siempre es tiempo de volver a empezar, de encontrar la felicidad, que tiene muchas caras. Los anhelos de Miguel no son menos importantes que los de Yusi. Esa película es un canto a la vida.”

Me sobrecoge la simpleza de esta última frase.

De inmediato caemos en el tema de las actuaciones. Mi amiga Karla considera que Jorge Martínez (Diego) y Patricio Wood (Miguel) sostuvieron un duelo histriónico muy parejo, a pesar de que Martínez tenía un personaje con múltiples parlamentos y una personalidad bajo circunstancias complicadas. Tenía texto y contexto para irse por encima de Wood. Pero este último fue todo un coloso, al explotar su capacidad de expresar sentimientos muy intensos con una mirada, un gesto, una breve frase. Es lo que se dice la personalidad de un actor total. Patricio Wood desaparece y, en su lugar, aflora un sujeto lacónico, de mirada medio estúpida, a quien los golpes de la vida han dejado seco en la superficie, pero en cuyo interior vive con ímpetu su ambición de fuga y su búsqueda de la felicidad. Todas sus energías están dedicadas a su fe. Es pura paciencia, pura mansedumbre, como se define a sí mismo: el Hombre Lobo en Londres, sin Londres.

Su contraparte, Diego, construye su alegría en el desespero de cada minuto en que puede reír y respirar. Vive robando instantes a la muerte, hasta que se cansa de vivir como un enfermo, como un montón de carne y huesos postrados. Es tan humano luchar como claudicar. Para mí, esa salida de Diego es lo mejor del filme, es el verdadero respeto por la vida, por el libre albedrío.

Por lo demás, Karla y yo estamos de acuerdo en que el resto de los personajes no fluyó como debía. El proxeneta y su novia, la sobrina Yusi y su novio, la tía, la prima, la vecina chusma, Avatar, Mowgli, Pocahontas..., lucieron inorgánicos, de una forma u otra, Yusi la peor de todas. El cine cubano tiene una cuenta pendiente con la presentación de relatos sobre personajes adolescentes, pero esta no era la película de Yusi. No solo está fuera de lugar el protagonismo que intenta dársele en determinado momento, sino el monólogo que mal dice al final. Además de matar la intensidad de un cierre muy logrado con el plano de la nieve, ella introduce una serie de conclusiones innecesarias; (a esa hora nos enteramos de que P3 no era un chulo cándido, sino un rufián con bicitaxi, etc). Yusi se descalabra en su propia caricatura, en su recitación aburrida y memorística. Su mejor momento estuvo dentro del escaparate, del cual no debió salir jamás.

A la excelente fotografía de Pérez Ureta, se une en virtuoso tándem la destacadísima dirección de arte de Celia Ledón que, sobre todo en la ambientación y el atrezzo al interior de la vivienda, cumple en rigor con el principio descrito por Eisenstein: “El objeto debe elegirse, volverse y situarse en el campo del encuadre de manera que, además de la imagen, se engendre un complejo de asociaciones que redoblen la carga emotiva y la idea del fragmento. Así se crea el cuadro dramático. Así el drama se enquistaba en el tejido de la obra.” (1)

Fuera del carnaval de proposiciones epidérmicas, esgrimidas por los personajes secundarios, la relación entre Diego y Miguel pudo explotarse mucho más. Es evidente que un guion mucho más concentrado en los protagónicos hubiera requerido una especial habilidad para movilizar la sensibilidad y conmover, sin traficar espuriamente con las emociones del público. Nunca apuesto por el llanto a mares, sino por los ríos de pensamientos. Y esa solidez, esa

espesura conceptual es la que falta en estos últimos días, tanto en La Habana como en París, ya sea por omisión, por alusión o por evasión.

[VOLVER TITULARES](#)

## Cumpleaños agosto

Redondo Rodríguez, Manuel	21/08/1926	
Fernández Torres, Esmeralda Josefa	04/08/1928	Director
Infante Urivazo, Renaldo José	27/08/1929	Asesor
Mármol Quintana, Gróver	15/08/1932	Locutor
Bell Díaz, Manuel	08/08/1933	Sonidista
Reyes Ortíz, Sarah Dominga	04/08/1935	Locutor
Pellé Eusebe, Josette	11/08/1936	Locutor
Knight James, Charles Alden	15/08/1936	Locutor
Rodríguez-Venegas Pardillo, Jose Luis	18/08/1936	Fotógrafo
Llapur Milián, Santiago	06/08/1937	Productor
Cabezas Sanz, Amado	22/08/1937	Director
Bacallao Goicochea, Juan Ramón	31/08/1937	Dis. Luces
Delgado Camacho, Livio	05/08/1938	Dir. Fotografía
Basnuevo Hernández, Aurora Agustina	13/08/1938	Locutor
Orgueira Martell, Lidia Elsa	03/08/1939	Escritor
Gispert Olmo, Ramona Rosa	30/08/1940	Maquillista
Aulet Viada, Beatriz	21/08/1941	Asesor
Rosa Hernández, Manolo de la	02/08/1942	Locutor
Quiñones Tiant, Serafín (Tato)	05/08/1942	Escritor
Pérez Ureta, Juan Raúl	13/08/1942	Dir. Fotografía
Alvarez Alvarez, Consuelo Elba	17/08/1942	Director
Roselló Periquet, Antonio	30/08/1942	Director
Peñate Morcella, Justo Pastor Santiago	06/08/1943	Animación
Pastrana Salomón, Mayra	21/08/1943	Crítico
López Sierra, José Manuel	23/08/1943	Director
Amargó Pérez, Raúl	10/08/1944	Grabador
Timoneda Verano, Gisela Joaquina	16/08/1944	Maquillista
González Hernández, Otto (Otto Dariel)	17/08/1944	Locutor
Suárez Menéndez, Diana Rosa	30/08/1944	Locutor
Matos Jiménez de Castro, René	03/08/1945	Locutor
Cornelio Ferguson, Roberto	03/08/1945	Director
Pinella Cabrera, Antonio Eduardo (Tony Pinelli)	25/08/1945	Dir. Artístico
Trujillo Verdugo, María de la Soledad	06/08/1946	Director
Rodríguez Pérez, Jorge Luis	19/08/1946	Asesor Musical

Rivera García, Ramón	22/08/1946	Locutor
Negrín Iser, Malena	18/08/1947	Locutor
Alarcón Santana, Luis Angel	02/08/1948	Locutor
García Rivera, Freyda María	14/08/1948	Periodista
Yero Pérez, Luis Rey	17/08/1948	Crítico
Rojas López, Raúl Felipe	23/08/1948	Director
Calderón Rodríguez, Bernardo	12/08/1949	Dis. Luces
Rodríguez Medina, Roberto Joaquín	16/08/1949	Crítico
Ríos Vega, Luis	18/08/1949	Director
Bandera Tamayo, Alfonso	24/08/1949	Realizador
Espigul Menéndez, Ramón	21/08/1950	Director
García Riverón, Raquel María	27/08/1950	Investigador
Pintado Vitier, Armando M.	29/08/1950	Fotógrafo
Bruzón Vázquez, Rosa de la Caridad	30/08/1950	Animación
Díaz Martínez, Ramón	31/08/1950	Editor
Muñoz de Armas, Emilio Rafael	05/08/1951	Productor
Calaza Fortes, Ana Nora	06/08/1951	Dir. Doblaje
Calviño Valdés-Fauly, Manuel Angel	10/08/1951	Locutor
Acosta Leyva, Maricel Elena	13/08/1951	Director
Pera Trapero, Argelia Victoria	15/08/1951	Locutor
Zanetti Sánchez, Agustina Mercedes	28/08/1951	Productor
Iglesias García, Jorge Ramón	31/08/1951	Crítico
Díaz Paz, Alberto	07/08/1952	Locutor
Hernández Romero, Elisa Rosa	11/08/1952	Productor
Feliu Miranda, Santiago Ronaldo	26/08/1952	Realizador
Carreras Testa, Rosa María	30/08/1952	Editor
Martínez Torres, Oscar René	12/08/1953	Realizador de Sonido
Rensoly Sánchez, Luis Ismael	19/08/1953	Director
Sariol Carballo, Jimmy	24/08/1953	Director
Hernández Ruíz, Federico	26/08/1953	Editor
Indart Fdez. de Castro, Gilberto Pelayo	30/08/1953	Realizador de Imagen
Feria Estupiñán, Oscar Juan	13/08/1954	Camarógrafo
Sánchez Torres, José Pablo (Jimmy)	17/08/1954	Director
Sarmiento Sánchez, Lázaro	20/08/1954	Escritor
Muñoz Alum, Emigdio	05/08/1955	Director
Ochoa Cordero, Mileidys Pilar	07/08/1955	Director
Rojas Zayas, Caridad	16/08/1955	Asesor
Velázquez Pérez, Máximo	21/08/1955	Locutor
Gándara Lamadrid, Pedro Agustín	28/08/1955	Camarógrafo
Urdanivia Hurtado, Carlos	05/08/1956	Dir. de Arte



García García, Dinath María	15/08/1956	Director
Nápoles Apa, Luis Enrique	19/08/1956	Camarógrafo
Fernández Valderas, Aramís	20/08/1956	Director
Angulo González, Lisette	22/08/1956	Realizador
Serrano Alvarez, Clotilde	01/08/1957	Realizador
Brunet Sánchez, Juan José	02/08/1957	Camarógrafo
Dueñas Ponce, Juana Caridad	21/08/1957	Director
Arteaga Reyes, Mijail	14/08/1958	Realizador de Sonido
Capdevila Prado, Maximiliana Carmen	21/08/1958	Editor
Romero Castillo, Francisco Ceferino	26/08/1958	Director
Paz Martínez, Senel	30/08/1958	Escritor
Fernández-Larrea Rico-Arango Gustavo	02/08/1959	Director
Veitia Barrera, Clara Migdalia	13/08/1959	Director
Gómez Acosta, Teresita Isabel	15/08/1959	Director
Hernández Lázaro, María Mercedes	23/08/1959	Asist. Direcc.
García Rey, Amparo	30/08/1959	Editor
Fuentes Pérez, Julio Ranulfo	03/08/1960	Director
Carreras Figueredo, Antonio Domingo	04/08/1960	Productor
González Hernández, Carmen Julia	08/08/1960	Productor
Padilla Muguercia, Jesús	08/08/1960	Director
Almagro Piedra, Tania Regla	09/08/1960	Maquillista
González Karan, Maritza	16/08/1960	Locutora
Arencibia Martínez, Fernando A	18/08/1960	Editor
Hinojosa Álvarez, María del Carmen	29/08/1960	Escritor
Carballosa López, Pedro Roger	01/08/1961	Camarógrafo
Brito López, Marlon Giraldo	10/08/1961	Director
Pestano Pérez, Emilio	15/08/1961	Dis. Luces
Rabasa Pérez Lara, Ana María	17/08/1961	Director
Castro Gutiérrez, Iris Amada	20/08/1961	Locutor
Acanda García, Julio Juan	21/08/1961	Locutor
Pérez Pérez, Niurka María	23/08/1961	Director
Molina Cintra, Víctor Ricardo	26/08/1961	Realizador
Rodríguez-Venegas Soler, Jorge Luis	28/08/1961	Camarógrafo
Stuart Pérez, Miriam de la C.	31/08/1961	Editor
Cuenca Montané, Lázaro Vladimír	27/08/1962	Diseñador
Pérez Gutiérrez, Jorge Luis	30/08/1962	Director
Sanz León, Olga	31/08/1962	Director
Acosta Damas, Maribel	31/08/1962	Asesor
Delgado Puig, Julio Jesús	03/08/1963	Camarógrafo

Escuela Hernández, Humberto	07/08/1963	Realizador
Ruíz Navas, Raúl L.	19/08/1963	Editor
Arjona González, Venancio Vicente	20/08/1963	Realizador
Hernández Páez, Mayté	20/08/1963	Realizador
Fernández Urquiza, José Manuel	27/08/1963	Realizador
González-Pardo Robertson, Zayra María	28/08/1963	Musicalizador
González Orta, Carlos Alberto	05/08/1964	Director
Mulen Ojeda, Joaquín	06/08/1964	Locutor
Aquino Baños, Delso	23/08/1964	Director
Duyos Portal, Guillermo Ernesto	30/08/1964	Productor
Calderón González, Jorge Luis	01/08/1965	Director
García Noa, Felix Marcos	05/08/1965	Camarógrafo
Licea Dulcet, Juan Carlos	13/08/1965	Ambientador
Fernández Hernández, Abel	14/08/1965	Dir. Fotografía
Rey Veitías, Lourdes Margarita	16/08/1965	Realizador
Roldán de la Paz, Blanca Rosa	18/08/1966	Director
Martínez Hadad, Manuel Ramón	22/08/1966	Crítico
Sánchez Taupier, Viviala	29/08/1966	Productor
Chirino Martínez, Grisel	03/08/1967	Asesor
Lissabeth Alonso, Esther Silvia	06/08/1967	Productor
Yero Acosta, Nilka	17/08/1967	Director
Parapal Reinoso, René	11/08/1968	Locutor
López Castellanos, Liuba Mercedes	30/08/1968	Director
Del Real Orihuela, Fausto Ramiro	31/08/1968	Director
Rico Hernández, Remberto	06/08/1969	Director
Alvarez Rodríguez, Gisela	25/08/1969	Productor
Solaya Borregos, Marilyn	06/08/1970	Director
Pulido García, Julio	08/08/1970	Ing. Sonido
Rodríguez Grass, Ariam Alberto	16/08/1970	Camarógrafo
Castro Martín, Carlos René	20/08/1970	Realizador
Milián Meirelez, Dayami	20/08/1970	Locutor
Lage Martínez, Frank	17/08/1971	Director
García Lorenzo, Rafael	26/08/1972	Dir. Fotografía
Morales Aguado, Osvaldo Javier	26/08/1972	Sonidista
Martínez López, Iván	27/08/1972	Escritor
Pinilla Núñez, Tupac	28/08/1972	Crítico
Negrín Gómez, Airán	09/08/1973	Director
Castillo Galarraga, Kiusler Heriberto	14/08/1973	Locutor
López Centeno, Nisael	18/08/1973	Editor
Ruíz Díaz, Alexei	26/08/1973	Director

Montano Vázquez, Abel	20/08/1975	Director
Alonso Martínez, Rolando	04/08/1976	Sonidista
Rivery Arboláez, Xenia	05/08/1977	Escritor
Ramírez Mata, Pavel	14/08/1977	Editor
Piñero Meneses, Aleida	19/08/1977	Realizador
Martínez León, Yanai	25/08/1978	Maquillista
Díaz Bardón, Natasha	18/08/1979	Realizador
Anido Rodríguez, Teresita	19/08/1980	Dis. Vestuario
Velázquez Jorge, Kenia	25/08/1983	Editor
Brito Navarro, Lester	13/08/1984	Editor



**DIRECCIÓN:**  
Rosalía Arnóez



**EDICIÓN:**  
Narmys Cándano García



**DISEÑO GRÁFICO:**  
Edel Rodríguez (mola)

El grupo creativo de este boletín, espera recibir sus sugerencias, comentarios o informaciones necesarias para esta publicación.

Escribanos a: Calle 17 esquina a H, Vedado, La Habana, Cuba.  
CP: 10400 Teléfono: (53) 7 832 8114

Este boletín ha llegado a usted, gracias a la lista de suscripción administrada por: [crtv@uneac.co.cu](mailto:crtv@uneac.co.cu)

[VOLVER TITULARES](#)