



# Cinefilia, Hollywood y Revolución Cubana.

## El periplo norteamericano de Néstor Almendros, 1955-1956\*

Cinephilia, Hollywood, and the Cuban Revolution:  
The American Journey of Néstor Almendros,  
1955-1956

BREIXO VIEJO

Hofstra University, New York, USA

[breixo.viejo@hofstra.edu](mailto:breixo.viejo@hofstra.edu)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9254-730X>

**Abstract:** Along with Luis Buñuel, the Catalan-Cuban filmmaker Néstor Almendros (1930-1992) is considered one of the leading figures of Spanish cinema in exile, yet his early professional career remains rather unknown to this day. This article fills a critical gap in transnational Ibero-American film studies by recreating, with unpublished archival material, the foundational journey that Almendros made to New York, Los Angeles and Mexico City in 1955 and 1956. During this period, Almendros studied film at the City College of New York, began his work as a film critic (for journals such as *Film Culture* and *Carteles*), wrote his first Neorealist screenplay, and photographed Fidel Castro

\* Este trabajo ha sido posible gracias a una Research Grant otorgada por Barnard College, Columbia University, Nueva York, en otoño de 2022. Extendemos nuestro agradecimiento, por su indispensable ayuda a lo largo de esta investigación, a Teresa López, Laureano Bonet y Daniel Jiménez Schlegel, Barcelona; Patricia Calvo, Universidad de Cádiz; Antonio Selva y Loli Moreno, Instituto de Estudios Albacetenses, Albacete; Isabel Custodio, Ciudad de México; Dave Davidson y Sydney van Nort, City College of New York; Jo Evans, University College, Londres; Christina Zhou y Jasmine Wang, *research assistants*, y Ross Hamilton y Rob King, Columbia University; así como a mis colegas y estudiantes en el Department of Radio, Television, Film de la Lawrence Herbert School of Communications de Hofstra University, Hempstead, Nueva York.

and Che Guevara during the underground organization of the Cuban Revolution in Mexico City.

**Keywords:** Néstor Almendros; Spanish Cinema; Exile; Neorealism; Mexico.

**| Resumen:** Pese a que, junto a Luis Buñuel, el cineasta cubano-catalán Néstor Almendros (1930-1992) es considerado una de las figuras principales del cine español en el exilio, el inicio de su trayectoria profesional sigue siendo desconocida hasta hoy. Este artículo cubre un vacío historiográfico en los *film studies* iberoamericanos de corte transnacional al recrear, con material de archivo inédito, el viaje fundacional que Almendros realizó a Nueva York, Los Ángeles y México en 1955 y 1956. Además de estudiar cine en el City College of New York, Almendros inició entonces su labor como crítico (para las revistas *Film Culture* y *Carteles*), escribió un primer guion neorrealista y, como reportero gráfico, fotografió a Fidel Castro y Che Guevara durante la organización clandestina de la Revolución Cubana en México.

**Palabras clave:** Néstor Almendros; Cine español; Exilio; Neorealismo; México.

El 1 de julio de 1988, la periodista Inka Martí entrevistó al cineasta cubano-catalán Néstor Almendros (Barcelona, 1930-Nueva York, 1992) para el programa *Un verano tal cual* de Radiotelevisión Española. En su presentación, Martí destacó a Almendros como “el primer español” en ganar un Oscar –por su dirección de fotografía en *Days of Heaven* (Terrence Malick, 1976)– e hizo un rápido repaso a su carrera como camarógrafo, “uno de los más codiciados del mundo” (Martí 1988, 26:28). Cuando Almendros tuvo la palabra, lo primero que hizo fue, muy educadamente, corregir a Martí: “Creo que olvidan a Luis Buñuel [...] Me parece que ganó un Oscar por *Le Charme discret de la bourgeoisie* [1972]” (Martí 1988, 26:40). La anécdota no tendría eco alguno –ni Buñuel ni Almendros daban mucha importancia a la estatuilla de Hollywood– si no fuera por el nuevo olvido al que hoy, pasados 30 años de su muerte, se ha condenado al propio Almendros.

Al igual que Buñuel (a quien conoció personalmente en México en primavera de 1951), Almendros fue un cineasta fundamentalmente transnacional, que desarrolló gran parte de su carrera fuera de la península ibérica –en Cuba, Estados Unidos, Francia– y a quien el reconocimiento “en casa” solo le llegó después de haberlo cosechado en “el extranjero” (Casas 1984). Como director, además, Almendros hizo principalmente cine de cortometraje, documental y experimental, hecho que sin duda contribuyó en su día –y sigue contribuyendo hoy– a la marginación de su importante corpus fílmico, que supera la veintena de títulos. ¿Cuándo llegará una revisión *a fondo* de la historia canónica del cine español que vaya más allá de las fronteras ibéricas y del largometraje de ficción? El objetivo del artículo que aquí presentamos no es otro que el de acercarse a la trayectoria de Almendros desde esta perspectiva, pues hoy sabemos ya que se trata de una figura clave del así llamado “cine español en el exilio” (Rodríguez 2012).

Recientemente, hemos comentando la escasa bibliografía crítica existente sobre la vida y obra de Almendros (Viejo 2021). Apenas se han publicado tres libros desde

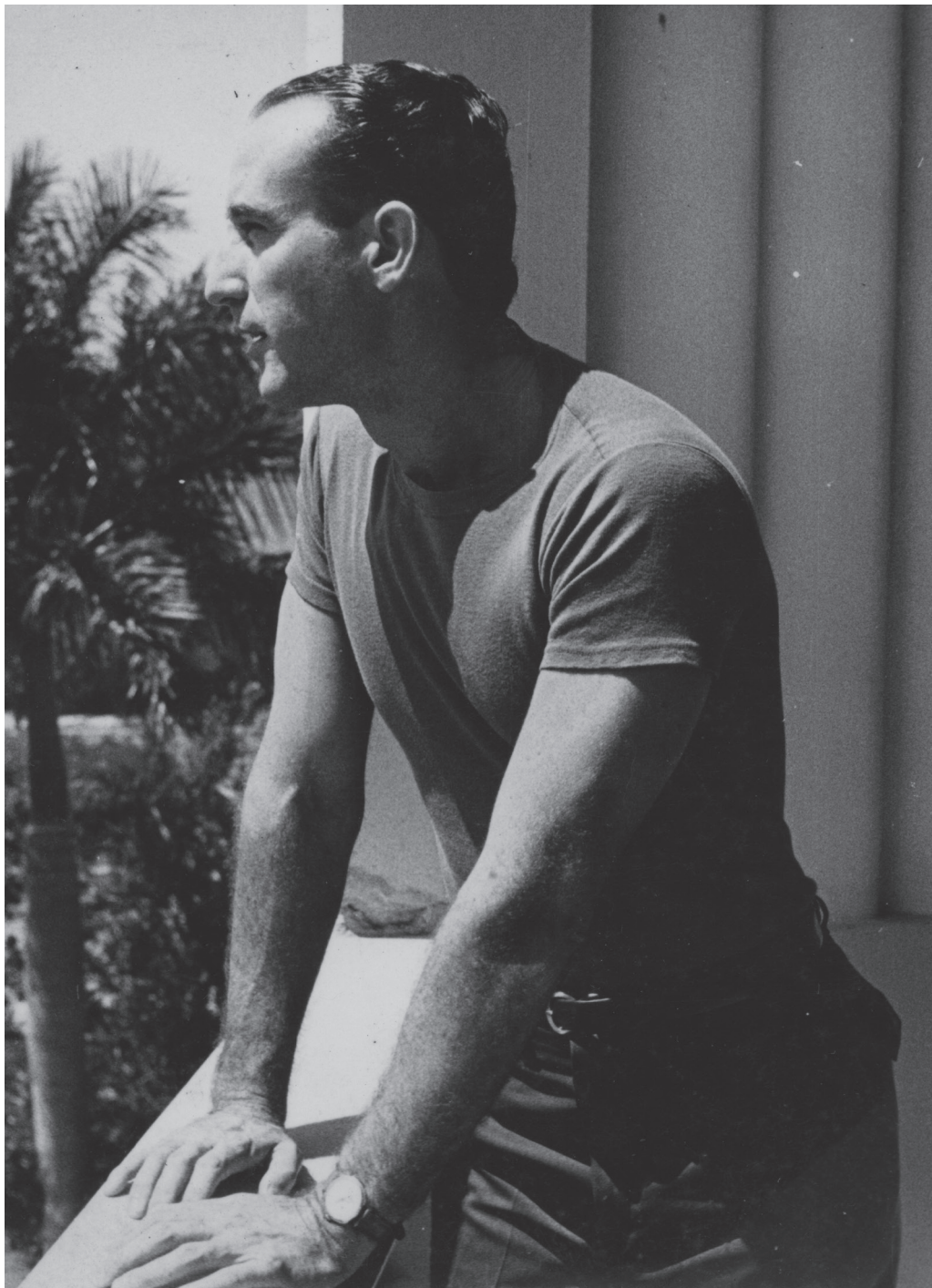


Fig. 1. Néstor Almendros. Década de 1950. Carpeta Néstor Almendros, sin catalogar. Instituto de Estudios Albacetenses, Albacete.

su fallecimiento –importantes, sin duda, pero de corta tirada y poca extensión– y ninguno de ellos estudia sus primeros años de formación en Cuba, Estados Unidos e Italia, entre 1948 y 1957 (Gimferrer 1993; Gosálvez 1999; Castaño 2003). El propio Almendros, en sus libros *Días de una cámara* y *Cinemanía* –ambos publicados por Seix Barral en Barcelona, en 1982 y 1992, respectivamente–, tampoco se detuvo mucho en esta fase de su vida, pese a que sin duda era consciente de la importancia de ese período en su carrera profesional posterior, como demuestra su inclusión de varios textos de aquella época en *Cinemanía*. En este sentido, el ensayo que aquí presentamos cubre un –hasta hoy punzante– vacío historiográfico en los estudios sobre este cineasta.

Este artículo reconstruye con detalle el año fundacional que el joven Almendros pasó en las ciudades de Nueva York, Los Ángeles y México desde septiembre de 1955 a agosto de 1956. Fueron meses de educación y creación: Almendros cursó estudios de cine, de forma más o menos oficial, en el Institute of Film Techniques del City College of New York en otoño de 1955 y, en primavera de 1956, coescribió su primer guion, de sesgo neorrealista, en Hollywood. Ambas experiencias, no exentas de frustraciones, lo familiarizaron con diversas técnicas cinematográficas de escritura, dirección de fotografía y montaje, y lo alejaron para siempre del autodidactismo. La estancia en Estados Unidos y México resultó además crucial para su desarrollo intelectual como espectador, crítico de cine, reportero gráfico y cineasta documental en ciernes. En este período en que Almendros cumplió 25 años, asistió a proyecciones cinematográficas sin cesar; trabó amistad con personalidades como Gideon Bachman y Jonas Mekas;



Fig. 2. Almacenes Macy's, Herald Square, Nueva York. Década de 1950. Colección del autor.

publicó importantes artículos y crónicas en las revistas *Film Culture* de Nueva York y *Carteles* de La Habana; y conoció (y fotografió) a Fidel Castro y a Ernesto Che Guevara a su paso por la prisión Miguel Schultz en Ciudad de México.

La juventud e inocencia de Almendros durante su periplo norteamericano no deberían restar importancia al estudio de sus actividades intelectuales y artísticas durante la década de 1950. De igual manera que se ha reconstruido con gran detalle la época que el veinteañero Buñuel pasó en París entre 1925 y 1929 (Gibson 2013), es hora de documentar ya la temprana formación de Almendros, tan repleta de aprendizajes e itinerancias transnacionales (al viaje en Norteamérica hay que sumar otros, entre 1956 y 1957, a Barcelona, París, Atenas, Estambul y Roma). Solo entendiendo sus comienzos como cinéfilo, crítico de cine y director *amateur*, podemos retratar este período de Almendros con el mismo rigor con el que se han retratado ya los años iniciáticos de François Truffaut, Éric Rohmer y otros cineastas con los que tan estrechamente colaboraría él más adelante (De Baecque y Toubiana 1996; De Baecque y Herpe 2014). Pues nadie que se aproxime a la brillante trayectoria profesional de Almendros en las décadas de 1960 y 1970 podrá comprenderla sin entender antes el decisivo período formativo que lo precedió.

## EN EL CITY COLLEGE DE NUEVA YORK

Almendros llegó a Nueva York a comienzos de septiembre de 1955, con el objetivo de matricularse por libre en unos cursos de cine en el City College. Imaginamos el impacto que debió causar la ciudad al joven aspirante a cineasta. Las dimensiones colosales de los edificios, el ajeteo de las grandes avenidas, las intensas contradicciones sociales y, sobre todo, la fuerte personalidad de los neoyorquinos –siempre indiferentes a todo tipo de provincialismos– debieron cautivarlo de inmediato. Como recordaría más tarde en una carta a su amigo barcelonés Alfonso García Seguí, “no hay en el mundo una ciudad más llena de vitalidad, energía, cultura e incultura, vicio y puritanismo, libertad y restricción, [que] esta maravillosa Nueva York”.<sup>1</sup>

Almendros encontró alojamiento en un piso de estudiantes en el número 438 de la calle 116 Oeste, en la zona norte de Manhattan, frente a la Universidad de Columbia y a un par de paradas de la estación de metro del City College, cuyo campus de edificios neogóticos se extendía –y se extiende– por Hamilton Heights alrededor de la calle 137 Oeste. Conocido como el “Harvard de la clase obrera” (Van Nort 2007, 7), el centro contaba por entonces con unos 32.000 estudiantes y era una de las pocas universidades en Estados Unidos que ofrecía una licenciatura en Cine. Su escuela, el Institute of Film Techniques, había sido fundada en noviembre de 1941 y se había dado a conocer internacionalmente a partir del año siguiente, cuando el director alemán Hans Richter

<sup>1</sup> Carta de Néstor Almendros a Alfonso García Seguí. 6 de diciembre de 1957. Archivo García Seguí, sin catalogar. Colección privada de Daniel Jiménez Schlegel, Barcelona.

había sido nombrado decano del centro. “Cineasta exiliado del nazismo, gran campeón del cine de vanguardia experimental”, como lo describiría Néstor más tarde (Almendros 1993, 38), Richter logró crear por entonces un programa “de cine educativo y gubernamental” (Mollot 1993, 9) que atrajo, en tanto profesores o conferenciantes, a algunos de los grandes nombres del cine documental del momento, como Robert Flaherty, Joris Ivens y John Grierson.



Fig. 3. Shepard Hall, campus del City College, Nueva York. Década de 1950.  
Reproducido en Sydney van Nort. 2007. *The City College of New York*.  
Charleston: Arcadia, 4.

Esta orientación social era sin duda uno de los atractivos de la escuela, a la que acudían por lo general estudiantes con pocos recursos económicos y muchas preocupaciones políticas (Richter 1951b, 3). Almendros, hijo de españoles republicanos represaliados, catalán antifranquista exiliado en Cuba en 1948, había adquirido una conciencia

ideológica durante sus estudios de licenciatura en Filosofía y Letras en la Universidad de La Habana, como demostraba —entre otras cosas— su temprana afiliación al Partido Socialista Popular cubano (Oroz 1989, 23) y, más adelante, tras el golpe de estado de Fulgencio Batista en marzo de 1952, su férrea oposición al régimen batistiano (Soler Serrano 1978, 41:25).

Las clases de cine en el City College tenían lugar en la sede recién inaugurada del Institute, el Alfred Stieglitz Hall, una casa cubierta de hiedra, hoy desaparecida, ubicada al sur del campus. El centro disponía de un plató de producción, cámaras de 16 mm, salas de montaje equipadas con moviolas, una tienda donde comprar película virgen y un laboratorio de revelado cinematográfico propio (“Films Can Be Strong”, 2).<sup>2</sup> En uno de los cortometrajes producidos por el propio Institute, *The Camera Class* (Joseph Noble, 1950), se observaban con detalle los talleres de cinematografía y los distintos medios de los que disponían, como tomavistas, cámaras, focos, empalmadoras, etc.



Fig. 4. Hans Richter en el Institute of Film Techniques, Nueva York. Década de 1950. Reproducido en Sydney van Nort. 2007. *The City College of New York*. Charleston: Arcadia, 27.

Además de Richter, entre el profesorado de aquel otoño de 1955 estaban el documentalista Leo Seltzer, cuyo cortometraje *First Steps* (1947) había obtenido el Oscar al mejor cortometraje documental; Sydney Meyers, antiguo miembro de la productora socialista Frontier Films y director del pionero docudrama *The Quiet One* (1948); el crítico Arthur Knight, que escribía reseñas de cine para el *Saturday Review* y colabora-

<sup>2</sup> “Films Can Be Strong Force For Labor, Film Institute Head Declares”. 16 de septiembre de 1945, p. 2. Hans Richter Folder, recorte de prensa sin identificar ni catalogar. The City College of New York Archives, Nueva York.

ba como comisario en la Filmoteca del Museo de Arte Moderno (MoMA); y el cineasta Yael Woll, que sustituiría a Richter en la dirección del centro en 1956 (Carp 1986, 7). Estos y otros docentes impartían numerosas materias especializadas en cine, como la asignatura troncal “Fundamentals of Film Production” (Principios de producción cinematográfica) y las optativas “Cinematography” (Dirección de Fotografía), “Film Editing” (Montaje), “Film “Writing” (Guion) y “Sound Recording” (Grabación de sonido). Para obtener el título, cada estudiante debía tomar la materia troncal, siete cursos optativos y dos talleres prácticos.

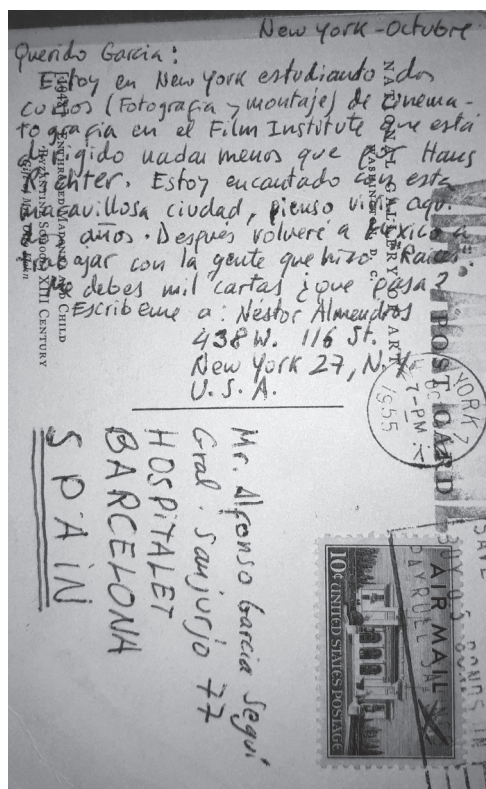


Fig. 5. Postal de Néstor Almendros a Alfonso García Seguí. Octubre de 1955. Archivo García Seguí, sin catalogar. Colección privada de Daniel Jiménez Schlegl, Barcelona.

Aquel otoño el curso arrancó el 19 de septiembre y las primeras impresiones de Almendros fueron muy positivas. “Estoy encantado”, escribía a Alfonso García Seguí el 4 de octubre, al poco de comenzar las clases.<sup>3</sup> Como estudiante a tiempo parcial,

<sup>3</sup> Tarjeta postal de Néstor Almendros a Alfonso García Seguí, 4 de octubre de 1955. Archivo García Seguí, sin catalogar. Colección privada de Daniel Jiménez Schlegl, Barcelona.



fuera del programa de licenciatura, se había matriculado en las asignaturas de “Cinematography” y “Film Editing” en turno de noche. En ambos cursos se enseñaban los principios básicos de la fotografía cinematográfica (en materia de iluminación, encuadre, uso de lentes y movimiento de cámara) y del montaje (técnicas de edición en 16 mm). Por los boletines del centro que se conservan, sin catalogar, en el archivo del City College, sabemos que las asignaturas se impartían durante 4 horas a la semana, duraban 15 semanas y tenían un coste de matrícula de 50 dólares. Almendros era uno de los 97 estudiantes del Institute, que se subdividían en grupos más pequeños en cada curso. “La oportunidad de conocer gentes de todas las partes del mundo”, decía en una carta fechada el 12 de noviembre, “es única”:

En las clases de *cameraman* y de *editing* que estoy tomando [...] hay representaciones de todos los países: dos chinos de Shanghái, un negro de la Costa de Oro de África, un holandés errante, tres hebreos de Palestina, una ucraniana, un portorriqueño y dos o tres americanos.<sup>4</sup>

Richter había diseñado la licenciatura de tal modo que los estudiantes de cursos avanzados producían colectivamente “un cortometraje o una secuencia de un largometraje escrita, filmada, interpretada, montada y sonorizada por ellos mismos” (Richter 1951a, 11). Se trataba de films modestos pero bien realizados, donde se notaba la influencia del cine experimental del propio Richter y del cine documental de Meyers. Es posible que Almendros, por su edad, participase en uno de esos rodajes, el del cortometraje *Subway*, realizado por los estudiantes del Institute, bajo la supervisión de Woll, durante el otoño de 1955. La falta de documentación sobre la copia en 16 mm que se conserva en el archivo del City College nos impide corroborar la participación de Almendros, pero, de no ser así, es muy probable que la viera a su paso por el Institute.

De 8 minutos de duración, rodada en 16 mm a blanco y negro, *Subway* ofrecía un retrato de la vida de los neoyorquinos en el metro de la ciudad. A medio camino entre el reportaje gráfico y el cine de vanguardia, el film capturaba, con cámara al hombro, el contraste entre la luz de los neones y los rostros de los viajeros en los trenes subterráneos. “Las imágenes fugaces de la estación, del tráfico y de los pasajeros se suceden en una visión caleidoscópica sorprendente”, escribió el poeta Frank Kuentler tras asistir a su estreno en marzo de 1956 (Kuentler 1956, 30).

Aunque los créditos del film no indicaban el nombre de los estudiantes que lo realizaron, *Subway* reflejaba sin duda una sensibilidad fotográfica, un entender del pulso de la ciudad y un conocimiento del cine experimental al estilo de Ivens y Ruttmann que el propio Almendros incorporaría más adelante en sus primeros trabajos como director. El rápido ritmo del montaje recuerda sin duda al de 58-59 (1959), cortometraje que Néstor rodó en ese mismo formato, en Times Square, en Nochevieja de 1958. Y algunos planos —como el de las manos de los viajeros

<sup>4</sup> Carta de Néstor Almendros a Alfonso García Seguí, 12 de noviembre de 1955. Archivo García Seguí, sin catalogar. Colección privada de Daniel Jiménez Schlegel, Barcelona.

agarrados a las barras del metro— resultan casi idénticos a los que incluiría en otro de sus cortometrajes posteriores, *Gente en la playa* (1962), rodado en La Habana posrevolucionaria.

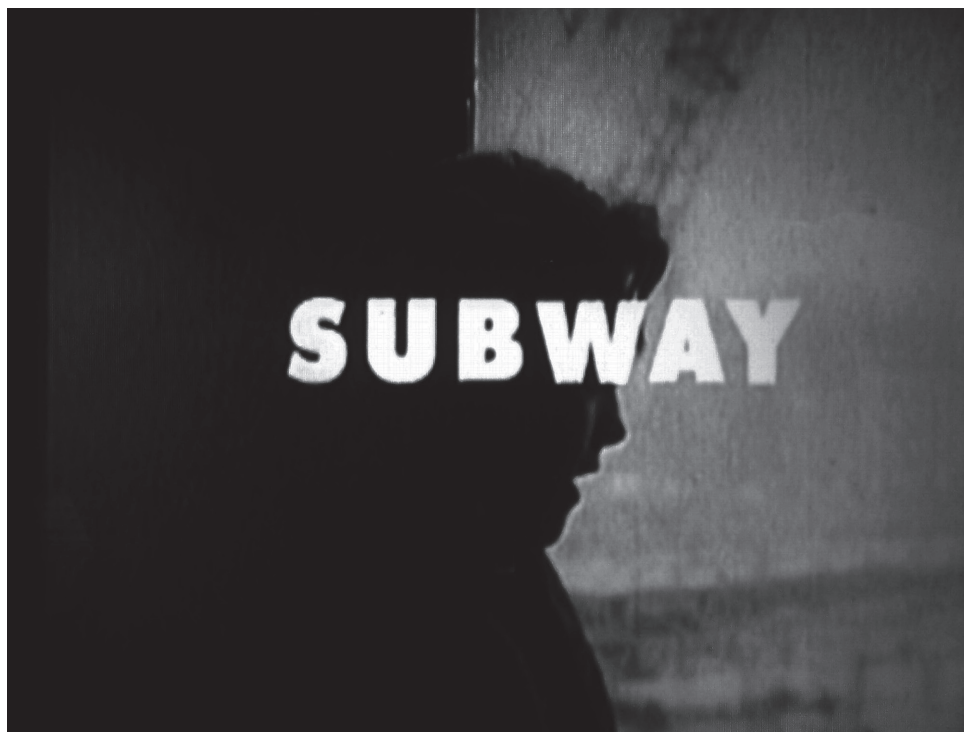


Fig. 6. Fotograma del cortometraje estudiantil colectivo *Subway*. 1955. Fondo fílmico, sin catalogar. The City College of New York Archives, Nueva York.

## CINEFILIA Y *FILM CULTURE*

Al tomar cursos nocturnos, Almendros dedicaba el día a, por un lado, trabajar para cubrir sus gastos y, por otro, visitar la ciudad y conocer algunos de sus principales centros de difusión y exhibición cinematográficos. Su primer trabajo a tiempo parcial fue como mozo en los célebres almacenes Macy's de Herald Square y, más adelante, como pinche de cocina. En la carta del 12 de noviembre, escribía a García Seguí:

estoy trabajando cinco horas al día en un restaurante, me dan uniforme y comida hasta decir basta, y me pagan, para empezar, cien dólares al mes por ir con un precioso carrito de aluminio recogiendo bandejas de encima de las mesas y poniéndolas en montones para que

la lavadora automática las trague y las devuelva por el otro lado completamente limpias y secas.<sup>5</sup>

Aunque Almendros siempre defendió este tipo de trabajos de subsistencia —años más tarde, ante la sugerencia de que eran impropios, espetó a un periodista “yo creo que lavar platos es *muy* digno” (Soler Serrano 1978, 42:30)—, pronto sintió el peso alienante de cualquier labor física mal remunerada. Pero ganar su propio salario le permitió acudir al cine tanto como deseaba y, como veremos, escribir su primera reseña cinematográfica para una importante revista estadounidense.

De octubre de 1955 a enero de 1956, el cine-club del City College pasó films en 35 mm, de entrada libre para los estudiantes, los lunes y martes de cada semana, en el auditorio del Shepard Hall, el majestuoso edificio que preside el campus.<sup>6</sup> Conociendo la voracidad cinéfila de Almendros es muy probable que asistiese a muchas de aquellas proyecciones, algunas de películas clásicas del cine americano, como *The Grapes of Wrath* (1940) de John Ford, y otras reestrenos de temporada, como *Dial M for Murder* (1954) de Alfred Hitchcock o *East of Eden* (1955) de Elia Kazan.<sup>7</sup> Al mismo tiempo, otro cine comercial de calidad, de menor presupuesto, rodado en blanco y negro principalmente en exteriores en la propia ciudad, estaba dando algunos de los mejores frutos de cine social de la época: en aquellos últimos meses, el propio Kazan había rodado *On the Waterfront* (1954) al otro lado del río Hudson; Stanley Kubrick, *Killer's Kiss* (1955), alrededor de Times Square; y Delbert Mann, la célebre *Marty* (1955), en varias zonas de El Bronx, donde había crecido Paddy Chayefsky, guionista del film y (como Kubrick), exalumno del City College. ¿Vería por entonces Almendros algunas de las películas que estaban sembrando las semillas del New American Cinema —como *Little Fugitive* (1953) de Ray Ashley, Morris Engel y Ruth Orkin, o el docudrama *On the Bowery* (1955) de Lionel Rogosin—, cintas que él mismo elogiaría más adelante como crítico (Almendros 1961)?

Uno de los principales puntos de encuentro para los cinéfilos de Nueva York era la Filmoteca del MoMA en la Calle 53 Oeste (Decherney 2005). Almendros empezó a asistir a las proyecciones al poco de llegar a la ciudad y pronto estableció amistad con el joven John Adams, primer ayudante de Richard Griffith, comisario jefe de la Filmoteca desde 1951. A través de Adams, como le contó a García Seguí en noviembre, consiguió “un pase gratis”

y veo todas las películas que ponen allí. Entre ellas, he visto *Man of Aran* [Flaherty, 1934], *Greed* [1924] de [Erich von] Stroheim, *Oblomok imperii* [1929] de [Fridrikh] Ermler (¡maravillosa!), *La petite marchande d'allumettes* [1928] de [Jean] Renoir, *Mädchen in Uniform* [Leontine Sagan, 1931], *Det stora äventyret* [1953] de [Arne] Sucksdorff, etc.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Carta de Néstor Almendros a Alfonso García Seguí, 12 de noviembre de 1955. Archivo García Seguí, sin catalogar. Colección privada de Daniel Jiménez Schlegl, Barcelona.

<sup>6</sup> “Social Functions Agency Prepares Film Schedule”. *Observation Post*, 21 de octubre de 1955: 3.

<sup>7</sup> “Films Offered by Student Coucil”. *Observation Post*, 8 de febrero de 1956: 2.

<sup>8</sup> Carta de Néstor Almendros a Alfonso García Seguí, 12 de noviembre de 1955. Archivo García Seguí, sin catalogar. Colección privada de Daniel Jiménez Schlegl, Barcelona.

Es decir, clásicos del cine mudo (Renoir), cintas de corte antropológico (Flaherty, Sucksdorff) y algunas obras esenciales de eso que más adelante el crítico Amos Vogel llamaría “el cine subversivo” (Vogel 1974): la obra magna –aun mutilada– de Von Stroheim, la fantasía lésbica de Sagan, la fábula psicosocial de Ermler (¡Cristo con máscara de gas!).

Además de la Filmoteca del MoMA, varios grupos cinéfilos alternativos ofrecían a Almendros la posibilidad de acceder a cinematografías históricas y contemporáneas que en otras ciudades eran completamente inaccesibles: el innovador cine-club Cinema 16, organizado por Vogel y su mujer Marcia, por ejemplo, pasaba todo tipo de cine no comercial en el auditorio de 600 butacas de la High School for Needle Trades de la Calle 24 (MacDonald 2002); The Group for Film Study, que dirigía Gideon Bachman, acompañaba la publicación de la revista *Cinemas* con innovadores ciclos (Guest 2008); y el críptico Film Experimentalists proyectaba cine de vanguardia en el Hotel Capitol ubicado a unas pocas manzanas del MoMA. Nueva York contaba además con una de las distribuidoras más importantes de cine no hollywoodiense (Contemporary Films), una tienda especializada en *movie memorabilia* (el Village Theater Center, en 116 Christopher Street) y una de las mejores librerías de cine del momento, la Kamin Bookshop, ubicada en la Sexta Avenida a la altura de la Calle 55.

Pero Almendros no sólo fue espectador asiduo a las salas de arte y ensayo de la ciudad. Su atracción por el cine le llevó a establecer contacto con los redactores de *Film Culture*, la revista que los hermanos Jonas y Adolfas Mekas, dos jóvenes lituanos exiliados en América, habían fundado en 1954, y que, en palabras del propio Almendros, era “la única revista seria sobre el séptimo arte” (Almendros 1961, 90) que se editaba en los Estados Unidos.

En el mismo grupo de cine de Nueva York, a contracorriente de Hollywood, conocí a Gideon Bachman, George Fenin y los hermanos Mekas. Publicaban la revista *Film Culture* y en ella escribí mis primeros artículos (Almendros 1993, 41).

Fenin, crítico de cine, formaba parte del equipo de redacción de *Film Culture*, y Bachman, exalumno del Institute, era asimismo miembro de la cooperativa que financiaba la revista, en la que también figuraban Richter, Vogel y Knight, entre otros. Desde enero de 1955, cuando había salido su primer número, con un importante texto de Orson Welles (Welles 1955), *Film Culture* se había convertido rápidamente en la revista de cine de referencia de la Costa Este. No era todavía la publicación especializada en cine experimental por la que se le conoce hoy, pero el interés de *Film Culture* en efecto iba ya “a contracorriente” del cine hollywoodiense. La lista de firmas en esos primeros años de publicación incluía nada más y nada menos que a Guido Aristarco, Lotte Eisner, Jay Leyda, Siegfried Kracauer, Josef von Sternberg y Andrew Sarris.

Imaginamos a Almendros visitando la “sede” de la revista, por entonces ubicada en el apartamento de los Mekas en el Upper West Side, en el número 215 de la Calle 98



“The Cinema in Cuba”, por lo demás, inauguró su carrera como crítico de cine internacional para publicaciones del calibre de *Cahiers du Cinéma*, *Objectif*, *Sight and Sound*, *Film Comment*, *Filmkritik* y *American Cinematographer* durante las siguientes décadas.

Con todo, es evidente que la vocación de Almendros no era escribir sobre el mundo del cine, sino trabajar en él. Por este motivo, sumado a su condición de estudiante *sui generis* (como hemos visto, su integración en el Institute fue limitada, pues ni estudió a tiempo completo ni recibió ningún tipo de diploma), debió sentir que, si lo que realmente quería era hacer cine, su destino era Hollywood. El período en el City College fue, como diría más adelante, “muy interesante... pero muy corto” (Russell 1981, 87). Pese a su entusiasmo inicial por Nueva York, entrado el nuevo año de 1956, tocaba peregrinar a la meca del cine.

## LA ESTANCIA EN HOLLYWOOD

A comienzos de febrero, Almendros cruzó Estados Unidos por tierra, de costa a costa, posiblemente en automóvil y con algún compañero del Institute. Aunque apenas se ha conservado documentación sobre su viaje, sabemos que el 13 de febrero de 1956 se encontraba en la localidad de New Laguna, en Nuevo México, pues desde allí envió una postal a García Seguí: “Estoy en estos momentos en el desierto de Arizona. Voy a Hollywood a estudiar”.<sup>9</sup> La información resulta algo confusa, pues no parece que Almendros se hubiese matriculado en ningún curso en California. Lo que sí es seguro es que, llegado a Los Ángeles, se instaló en un apartamento compartido con un amigo (Charles Meixner) en Irene Street, en la zona oeste de la ciudad, y que, en unas pocas semanas, encontró trabajo como mozo en los grandes almacenes Ohrbach’s de Wilshire Boulevard (Soler Serrano 1978, 42:20). Como escribía su padre Herminio a un amigo de la familia,

huyendo de unos meses del frío de Nueva York y atraído por unos amigos, [Néstor] se trasladó a Los Ángeles y alquiló con un compañero una pequeña vivienda en un rincón de Hollywood. Buscó además trabajo y lo encontró en uno de esos almacenes colosales, donde tiene que remover y ordenar pirámides de cajas de zapatos. Ello le ayuda y nos desgrava a nosotros (Almendros 2001, 151).

Este trabajo en Ohrbach’s le permitió ahorrar cierto dinero, mudarse a una vivienda más confortable ubicada en el 1225 de North Fairfax Avenue (en West Hollywood) y probar suerte escribiendo guiones. “Como encontré un buen trabajo y gano buen dinero”, contaba en una carta a García Seguí fechada en abril,

me he instalado en un bonito apartamento amueblado a dos pasos del Sunset Boulevard. Aquí tengo oportunidad de conocer y relacionarme con elementos del cine y

<sup>9</sup> Tarjeta postal de Néstor Almendros a Alfonso García Seguí, 13 de febrero de 1956. Archivo García Seguí, sin catalogar. Colección privada de Daniel Jiménez Schlegl, Barcelona.



Fig. 9. Postal de Néstor Almendros a Alfonso García Seguí. Febrero de 1956. Archivo García Seguí, sin catalogar. Colección privada de Daniel Jiménez Schlegl, Barcelona.

televisión. Ahora estoy escribiendo con un amigo italiano un guión neorrealista, pero al mismo tiempo muy americano. Trataremos de venderlo, aunque no tenemos muchas esperanzas.<sup>10</sup>

Pese a que no se ha conservado copia del guion ni se conoce la identidad de su colaborador, el hecho de que Almendros lo defina como “neorrealista” muestra el impacto que el cine italiano de posguerra le había causado en aquel momento. Como admitiría más tarde,

queríamos hacer cine [y] el neorrealismo parecía un modelo posible para nosotros. Los medios del gran cine americano de la época estaban fuera de [nuestro] alcance. En cambio, el neorrealismo de Rossellini, *Roma città aperta* [1945], *Paisà* [1946], *Viaggio in Italia* [1954] nos parecía posible hacer cosas de ese tipo (Soler Serrano 1978, 43:30).

Este interés por el cine italiano de posguerra lo llevaría más adelante a desplazarse a Roma para estudiar en el Centro Sperimentale di Cinematografia, a escribir un im-

<sup>10</sup> Carta de Néstor Almendros a Alfonso García Seguí, abril de 1956. Archivo García Seguí, sin catalogar. Colección privada de Daniel Jiménez Schlegl, Barcelona.

portante texto sobre la dirección de fotografía neorrealista (Almendros 1959a; 1959b) y a entablar amistad con el guionista y teórico Cesare Zavattini, a quien entrevistaría en Cuba en 1959 (Almendros 1960).

Pero sus planes de matricularse en algún curso de cine o encontrar trabajo dentro de la industria en California no debieron tardar mucho en desvanecerse. Es fácil imaginar las dificultades de Almendros en hacerse un lugar, por pequeño que fuera, dentro del inaccesible sistema de estudios de Hollywood; el mero hecho de no dominar el inglés ni tener carnet de conducir ya debió impedir considerablemente su integración en una ciudad tan extensa como Los Ángeles.

Pero, como es común en este año de itinerancias y aprendizajes, Néstor trató de reinventarse después de cada tropiezo. Si no encontraba trabajo en la industria del cine, ¿quizá podría hacerlo como crítico para alguna revista? Al carecer de contactos con la prensa especializada californiana, pensó en la opción de convertirse en corresponsal para algún medio en español. “¿Hay alguna posibilidad de mandar artículos como corresponsal de Hollywood para alguna revista de cine de ahí?”, preguntaba a su amigo barcelonés en la carta de abril.<sup>11</sup>

Con dicho cometido, Almendros escribió una crónica que, a día de hoy, es uno de los pocos documentos que se conservan de su estancia en California, así como un ejemplo de su profesión de reportero cinematográfico. El texto, titulado “¡Hollywood ya no existe!” (Almendros 1957a; 1957d), deja entrever su desencanto con la experiencia angelina, además de su “dependencia” del castellano como lengua de trabajo y de España o Cuba como lugares donde desarrollar una profesión. (El joven exiliado, que aún no conoce bien la experiencia migratoria, vive con un pie en el pasado, con el que se comunica a menudo para lamentarse de sus penurias presentes como expatriado).

El título de la crónica expresaba una sensación de frustración (era Almendros quien, obviamente, no existía para Hollywood). En la entrada, Néstor daba un aviso para navegantes:

Viajero, si alguna vez decides venir a Hollywood, debes antes ir bien preparado para las desilusiones, porque nada de lo que buscas y esperas vas a encontrar aquí. Al principio todo será confuso, pero las sorpresas no tardarán en llegar. La primera será descubrir que Hollywood no es una ciudad como habías imaginado, una ciudad con límites precisos y dedicada exclusivamente a la industria del cine, sino, simplemente, un barrio más de la ciudad de Los Ángeles, esta grande acumulación de casas que, por ser tan enormemente extendida y descentralizada, alguien ha llamado “Seis suburbios en busca de una ciudad” (Almendros 1957a, 37).

Almendros pasaba entonces a describir la relación de la ciudad con la industria del cine y a constatar cómo el *studio system*, tras haber entrado en crisis a finales de la dé-

<sup>11</sup> Carta de Néstor Almendros a Alfonso García Seguí, abril de 1956. Archivo García Seguí, sin catalogar. Colección privada de Daniel Jiménez Schlegel, Barcelona.



# ¡HOLLYWOOD YA NO EXISTE!

Hollywood, mentira geográfica.—

Por NESTOR ALMENDROS

**VIAJERO**, si alguna vez decides venir a Hollywood, debes antes ir bien preparado para las desilusiones, porque nada de lo que buscas y esperas vas a encontrar aquí.

Al principio todo será confuso, pero las sorpresas no tardarán en llegar. La primera será descubrir que Hollywood no es una ciudad como habías imaginado, una ciudad con límites precisos y dedicada exclusivamente a la industria del cine, sino, simplemente, un barrio más de la ciudad de Los Angeles, esta grande acumulación de casas que, por ser tan enormemente extendida y descentralizada, alguien ha llamado "Seis Suburbios en busca de una Ciudad".

Hace unas tres décadas Hollywood era un suburbio alejado del centro de Los Angeles. Entonces los estudios de cine gozaban de los privilegios de una comunidad pequeña y compacta poblada solamente por trabajadores y artistas de esta industria. Nada perturbaba el trabajo de los amplios "sets" hollywoodenses: pocos intrusos llegaban hasta el tranquilo lugar. Pero Los Angeles comenzó a crecer con un ímpetu no conocido por cualquier otra ciudad norteamericana, el perímetro ciudadano se extendió tanto que rebasó sus límites y englobó a las pequeñas ciudades de Santa Mónica y Beverly Hills, rodeó a Hollywood y siguió aún creciendo, dió la vuelta por las montañas que antes servían de frontera y, por el Paso de Cahuenga, se adentró en el Valle de San Fernando que comenzó también a ser devorado por la "cancerosa" ciudad.

De esta manera, Hollywood había dejado ya de ser un barrio lejano para convertirse, en cierto modo, en una de las zonas más céntricas del municipio angelino.

Los Estudios emigran.—

Millares de veces habrás leído

la palabra Hollywood en millares de revistas y periódicos. Frases como éstas las usan hasta los gacetteros del último periódico del mundo: "Hollywood al fin vence a la televisión", "Hollywood fracasa en la Bienal de Venecia", o "Las películas de Hollywood son ahora mejores que nunca". Pues bien, lo cierto es que todos estos atributos, ya fueran merecidos o no, se le adjudican a algo inexistente. ¿Cómo, si la mayoría de las películas americanas que vemos en los cines no son hechas en Hollywood, podemos hablar del buen o mal cine hollywoodense? Metro Goldwyn Mayer, Twentieth Century Fox y Warner Brothers, que son las tres compañías mayores y que controlan más de la mitad del mercado, no están en Hollywood; Warner está en la ciudad de Burbank; Metro, en Culver City desde hace años, y Fox, al lado de Beverly Hills, bien lejos de Hollywood. Otras compañías impor-

tantes están también fuera: Republic, en el Valle de San Fernando; Walt Disney y Universal, en Burbank. Además, algunas de las que todavía quedan en Hollywood, como Columbia y R. K. O., poseen estudios adicionales en Burbank, San Fernando y Culver City.

Dónde viven las estrellas.—

La mayor parte de los artistas importantes de cine tampoco viven en Hollywood. La mayoría prefiere vivir en la ciudad de Beverly Hills (Ginger Rogers, Marilyn Monroe). Beverly Hills es más elegante, tiene más "cachet". Otros viven en Brentwood (Clark Gable, Joan Crawford, Tyrone Power, Gary Cooper), o en Bel Air (Judy Garland, Lana Turner). Allí, como es zona montañosa, sólo se puede llegar en máquina, y, por lo tanto, la "privacidad" está asegurada. Algunos se deciden por el paisaje ma-

rino de Santa Mónica de los Pacific Palisades (Terry Lewis, Gregory Peck). Finalmente, los más "chic" tienen residencias de invierno en Palm Springs, a más de 100 millas de Hollywood, en medio del desierto. Nunca hay nubes o niebla en Palm Springs, y eso, como se verá más adelante, es un detalle de gran importancia.

Llegan los turistas, ansiosos de ver las casas donde viven los artistas, y se embarcan en manadas en tours que ofrecen las compañías de guaguas. Un guía va explicando y señalando, sin que nadie se baje, las casas de los artistas. No hay tiempo que perder, y se trata de que nadie tome demasiada cuenta de las cosas y así descubra la verdad. Los han paseado de arriba abajo, de izquierda a derecha con crueldad sadista solamente conocida y transmitida por los guías turísticos de todo el mundo de generaciones en generaciones: "¡Aquí vive Joan Crawford!" "¡Esta elegante mansión es de Clark Gable!" y "Guess who lives here?" "Susan Hayward". Las casas que han visto son como cualquier casa, aunque de peor gusto, pero cuando llueve, se mojan igual que las demás... Con el mareo producido por las vueltas que ha dado el ómnibus y el continuo parloteo de los guías, los atribulados turistas no han notado un hecho por demás curioso: ¡casi ninguna de las horrendas casas que han visto estaba en Hollywood!

El lector, defraudado, preguntará: ¿Quién entonces vive en Hollywood? Pues en Hollywood, amigo mío, vive cualquier ser humano, excepción hecha de las grande "stars" de cine. Allí encontrarás, además de la gente corriente, a los aspirantes alucinados por el esplendor falso de Hollywood, allí los snobs, los bohemios, estudiantes sin dinero, tejanos millonarios y viejos con retiro de trabajo, que vienen a morir bajo el suave sol californiano. Hollywood, en otras palabras, es para Los Angeles, en cierto modo, lo que es Greenwich

(Continúa en la página 68)



Una manada de turistas acaba de llegar al famoso Teatro Chino de Hollywood. Un guía les explica la historia y los anécdotos de cada uno de los huertos impresos en el cemento del piso. Como nadie ha podido ver a los artistas en carne y hueso, no queda más remedio que conformarse, al menos, con ver las huellas de sus manos o sus pies.



El Hollywood Boulevard en su zona más importante. Sin embargo, como se puede ver, es una calle igual que cualquier otra calle de cualquier otra ciudad americana, con poco "glamour", mucho tránsito y ningún artista de cine.



A lo largo del enorme Sunset Boulevard se pueden encontrar algunas vendedoras de guías para que los turistas conozcan dónde están las mansiones de las estrellas. Lo interesante es que casi ninguno de ellos vive en Hollywood.

Fig. 10. Néstor Almendros, "¡Hollywood ya no existe!". 1957. Publicado en *Carteles*, vol. 38, n.º 23, 37.

cada de 1940, se había trasladado fuera de Hollywood. “Metro Goldwyn Mayer, 20th Century Fox y Warner Brothers, que son las tres compañías mayores y que controlan más de la mitad del mercado, no están en Hollywood. Otras compañías importantes están también fuera: Republic, en el Valle de San Fernando; Walt Disney y Universal, en Burbank” (Almendros 1957a, 37). Las propias estrellas (Gary Cooper, Lana Turner, Joan Crawford), nos decía, habían abandonado la meca del cine:

El lector, defraudado, preguntará: ¿quién entonces vive en Hollywood? Pues en Hollywood, amigo mío, vive cualquier ser humano [...] Allí encontrarás, además de la gente corriente, a los aspirantes alucinados por el esplendor falso de Hollywood, allí los *snobs*, los bohemios, estudiantes sin dinero, tejanos millonarios y viejos con retiro de trabajo, que vienen a morir bajo el suave sol californiano (Almendros 1957a, 37).

No todo era, sin embargo, una desmitificación del oropel californiano: tras esta impresión desencantada de Hollywood, Almendros, “estudiante sin dinero”, recuperaba el humor y, en la parte final del texto, el tono cinéfilo que caracterizará a su corpus posterior como crítico. “Vamos a contradecirnos ahora”, bromeaba:

No existirá físicamente, geográficamente, el Hollywood-ciudad que habíamos imaginado: pero sí existe lo que pudiéramos llamar el espíritu de Hollywood, que no será una cosa tangible. Cuando menos, siempre se podrá decir que Hollywood fue. No siempre ha sido una mentira. Quedan todavía evidencias del antiguo esplendor de los *Roaring Twenties*. Paseamos por el Sunset Boulevard y otros lugares; grandes mansiones de estética estafalaria, teatros orientales, castillos feudales, fortalezas turcas. Aquí vivió Clara Bow; este palacio, ahora convertido en hotel, era de Marion Davis; allí, el antiguo estudio de Chaplin, ahora dedicado a filmar anuncios para la televisión (Almendros 1957a, 69).

Un Almendros nostálgico buscaba aquellos lugares donde se reunían otros cinemaníacos como él: la librería Larry Edmunds Bookshop, por ejemplo, en Hollywood Boulevard, “donde se venden fotografías amarillentas de artistas desaparecidos” (Almendros 1957a, 69), o el Silent Movie Theatre, en la misma North Fairfax Avenue, especializado en cine silente, donde se pasaban películas de Buster Keaton, Gloria Swanson y Rodolfo Valentino, y donde cada noche “un público devoto [miraba] desde la oscuridad de la sala a los artistas mudos gesticulando, bailando charleston o haciéndose el amor silenciosamente” (Almendros 1957a, 69-70). ¡Qué vida paradójica la del cinéfilo emigrado, que buscaba recrear en Hollywood aquellas imágenes de infancia proyectadas en las pantallas de la Barcelona de posguerra!

Como los períodos de Buñuel en Hollywood en 1930 y 1944, la estancia de seis meses que Almendros pasó en Los Ángeles fue a un tiempo reveladora y desilusionante. “Me fui a Hollywood esperando tontamente poder lograr algo –confesó más tarde–; no logré absolutamente nada. Y me tuve que ir con el rabo entre las piernas” (Soler Se-



Fig. 11. Silent Movie Theatre, Los Ángeles. Década de 1950. Colección del autor.

rrano 1978, 42:25). Su visado de estudiante — “[Néstor] topó con inmigración”, anotó su padre, “que no le permite estar en el país sino como estudiante a secas” (Almendros 2001, 151)— le impidió integrarse en un trabajo a tiempo completo en la industria del cine (o, para el caso, en cualquier otra industria) o siquiera residir por mucho más tiempo en el país. Ni en sueños podía imaginar entonces que, años más tarde, regresaría a Los Ángeles para recibir un Oscar.

En aquel momento, en verano de 1956, tocaba partir. Como especulaba don Herminio en una carta, “si no ha podido encontrar solución [a la renovación del visado], [Néstor] saltará a México o regresará a La Habana. Así es de difícil la vida para muchos jóvenes de hoy” (Almendros 2001, 151).

Así era. Néstor había topado con la migra, pero a La Habana aún le tocaba esperar.

Almendros salió de Los Ángeles hacia México a mediados de julio de 1956. Su principal cometido era, nuevamente, trabajar en la industria cinematográfica, pues tenía en la capital azteca, a decir de su padre, “amigos en el negocio del cine”.<sup>12</sup> En su estancia allí unos años antes, en primavera de 1951, Almendros había conocido, entre otros, a Luis Buñuel, Emilio Fernández y Gabriel Figueroa (Almendros 1963); había frecuentado los grandes estudios Churubusco; e incluso había correalizado una película amateur sobre Felipe Orlando, pintor cubano residente en el DF.<sup>13</sup> Allí estaba ahora Álvaro Custodio, amigo común de don Herminio y de Buñuel, dramaturgo y guionista de cine, que había escrito, entre otras películas, *Aventurera* (1950), la exitosa cinta rumbera de Alberto Gout protagonizada por Ninón Sevilla. Y también el productor Manuel Barbachano, que había ofrecido meses antes a Néstor la posibilidad de colaborar con su productora de noticiarios EMA, y que acababa de producir *Raíces* (1955), el docudrama taurino de Benito Alazraki y Carlos Velo estrenado en el Festival de Cannes.<sup>14</sup>

Almendros llegó al DF el sábado 21 de julio y, por invitación de Isabel Custodio, hija de don Álvaro, se alojó varias semanas en casa de la actriz y diplomática cubana Teresa “Teté” Casuso Morín, ubicada en el número 712 de la calle Sierra Nevada, en Lomas de Chapultepec (Custodio 2005, 44). “Néstor sabía muy bien quién era Teté –aclararía Custodio años más tarde–, pues ella, además de actriz y modelo[,] era la viuda de Pablo de la Torriente Brau, que durante la dictadura de Machado, en los años treinta, junto a un numeroso grupo de estudiantes, formó el *Directorato*” (Custodio 2005, 37). El *Directorato* o Directorio Estudiantil Universitario había sido un organismo afín al primer Partido Comunista de Cuba y Brau había fallecido en combate defendiendo la República española en Madrid en diciembre de 1936 (Miguel Hernández le dedicó su célebre *Elegía segunda* poco después). Almendros entró así en contacto con una importante figura de la oposición a Batista en el exilio.

Es muy probable que esos primeros días en la Ciudad de México Néstor frecuentase el cine-club del Instituto Francés de América Latina (IFAL) en la calle Nazas 43, cuya programación, coorganizada por el exiliado español Jomí García Ascot, presentaba por entonces cine de autor al público cinéfilo de la capital (García Ascot 1986). Custodio ha confirmado que aquel verano Almendros “desde luego mantuvo contactos con los refugiados de la época”.<sup>15</sup> Por una carta de Néstor fechada el 9 de diciembre de 1956,

<sup>12</sup> Carta de Herminio Almendros a Josep Ferrater Mora, 14 de septiembre de 1956. Fons Ferrater Mora. Universitat de Girona, Girona.

<sup>13</sup> Carta de Néstor Almendros a Alfonso García Seguí, 14 de julio de 1951. Archivo García Seguí, sin catalogar. Colección privada de Daniel Jiménez Schlegl, Barcelona.

<sup>14</sup> Carta de Néstor Almendros a Alfonso García Seguí, 12 de noviembre de 1955. Archivo García Seguí, sin catalogar. Colección privada de Daniel Jiménez Schlegl, Barcelona.

<sup>15</sup> Isabel Custodio, en correo al autor (4 de julio de 2019).

sabemos que Almendros vio en sala comercial *Picnic* (1955), la película en tinte color de Joshua Logan, con William Holden y Kim Novak, y que le causó gran impresión.<sup>16</sup> Pero nada parece haber resultado de sus primeros contactos con Barbachano. Curiosamente, aunque la estancia en México apenas tendría para él impacto a nivel profesional, en lo personal facilitó sin embargo un importante encuentro. Fue allí, el domingo 22 de julio de 1956, donde Almendros conoció –y fotografió– a Fidel Castro y Ernesto Che Guevara.<sup>17</sup>

Castro, que había conocido recientemente al Che en la misma capital, había sido arrestado el 22 de junio, junto al argentino y otros integrantes del movimiento 26 de Julio, por conspiración armada contra el régimen dictatorial de Batista (Norman Acosta 2006). Es difícil asegurar si Almendros había acudido a México *ya* con el objetivo de fotografiar a Fidel para algún medio cubano, tal y como ha señalado Isabel Custodio, o si el encuentro fue más bien algo “casual”.<sup>18</sup> Lo que sí es indudable es que el 22 de julio acudió como reportero gráfico a la cárcel de inmigrantes de la calle Miguel Schultz, donde se encontraban detenidos Castro y Guevara. Aunque Almendros nunca mencionó en público este encuentro, existen tres testimonios diferentes del suceso.

El primer testimonio es el de Casuso, publicado en el libro *Cuba and Castro* en 1961, en el que la diplomática cubana contó cómo conoció a Fidel aquel verano:

[Isabel Custodio] había cenado con un joven fotógrafo amigo suyo. Cuando regresó a casa, le dije que quería comunicarme con aquellos jóvenes prisioneros cubanos, cuyas ilusiones, tan apartadas de la realidad, me emocionaban. No sabía si permitían visitas; ella me dijo que su amigo iba a fotografiarlos a la mañana siguiente. Me invitó a que los acompañase (Casuso 1961, 92-93).

El testimonio de Custodio, escrito mucho después, es más extenso y está más ficcionalizado:

Néstor tenía los ojos muy negros, muy pequeños. La barba le sombreaba el mentón, calzaba zapatos ligeros y la ropa que lucía era un tanto “dandy”, aunque no lo buscara, alto y flaco. Los dos montados en el Studebaker convertible color guinda, al cual le sonaba todo, recibíamos el aire del “lugar más transparente”. La mañana era soleada, llena de nubecitas

<sup>16</sup> Carta de Néstor Almendros a Alfonso García Seguí, 9 de diciembre de 1956. Archivo García Seguí, sin catalogar. Colección privada de Daniel Jiménez Schlegel, Barcelona.

<sup>17</sup> Parece errónea la afirmación de Dunia Gras cuando afirma –sin ofrecer referencia bibliográfica– que Almendros entrevistó a Castro en 1955 para *Bohemia* “tras la salida de prisión después del asalto fallido al cuartel Moncada” (Gras 2013, 11); aquella entrevista la firmó en realidad Agustín Alles Soberón, “Soy un combatiente sin odios ni resentimientos” (Alles Soberón 1955, 84).

<sup>18</sup> Según Custodio, Almendros le dijo: “Me envía *Bohemia*, vengo a hacer un reportaje a unos presos políticos cubanos” (Custodio 2005, 37); no obstante, Almendros solo empezó a colaborar con *Bohemia* a partir de 1960. Por otro lado, es Guillermo Cabrera Infante quien indica que Almendros “casualmente había conocido a Castro al fotografiarlo en la cárcel de su exilio mexicano” (Cabrera Infante 1992, 397-398; la cursiva es nuestra).

rosadas que rodeaban los dos volcanes, el Ixtla y el Popo, que como vigilantes resguardan la capital. [Llegamos] “temprano” y [Néstor] se dirigió apresurado a la puertecita de la cárcel, que contrastaba con el enorme muro sin ventanas y le mostró algo al policía, que bien podía ser dinero o su identificación de fotógrafo. El efecto fue inmediato: desapareció en el interior (Custodio 2005, 50-51).

Cuando Custodio entró en la prisión, se encontró el patio rectangular donde estaban los prisioneros cubanos y vio cómo Almendros, “desde diferentes ángulos, tomaba fotos” (Custodio 2005, 53).

Un tercer testimonio, el de Carlos Franqui, que a partir de 1957 dirigió en la clandestinidad el diario *Revolución*, sugiere que Almendros viajó a México por aquellas fechas, al igual que Alfredo Guevara, Pedro Miret y Raúl Roa, en tanto “compañero de viaje”, atento a la reorganización del Movimiento 26 de Julio que culminaría con la célebre expedición del Yate Granma en noviembre de 1956 (Franqui 2006, 199).

En junio de 1956, la Dirección del Movimiento me envió a México a llevarle 5.000 dólares a Fidel Castro, para los gastos de los expedicionarios y para la preparación de todo lo que se estaba haciendo allí. Detenido en México, con la mayoría de los futuros expedicionarios, se me encargó la difícil tarea, en mi condición de periodista, de hacer una campaña para la liberación de todos. Entré en la cárcel mexicana Miguel Schultz, en la capital, con el fotógrafo Néstor Almendros, exiliado en México, gracias a una mordida de 10 dólares cada uno, 5 dólares por una máquina de escribir, 5 dólares por la grabadora, 5 dólares por la cámara fotográfica y 5 dólares por cada hora en la prisión (Franqui 2006, 293).

El testimonio de Franqui indica que Almendros también tomó fotos de Castro y el Che en su celda:

En la cama, al lado de Fidel, estaba recostado un joven fuerte de piel trigueña, de compleción atlética, que era el único descamisado del grupo y tenía el típico acento argentino, al que los otros compañeros llamaban Che. Mientras Almendros tiraba las fotos, vi que hojeaba un grueso libro... (Franqui 2006, 294).

La reconstrucción del encuentro, por lo demás, queda incompleta por la falta de testimonio de Almendros, de las fotografías originales tomadas en la prisión y de la publicación en la que supuestamente dichas imágenes fueron impresas. Las fotografías que se conservan de Castro, Guevara y los demás prisioneros han sido a menudo publicadas sin crédito o acreditadas, en algún caso contado, a la agencia de los hermanos Mayo, fotógrafos gallegos exiliados en México. No parece descabellado afirmar que alguna de estas imágenes fuera tomada por Almendros. ¿Tal vez uno de los retratos de grupo en el patio de la prisión? ¿O quizá la célebre fotografía de Fidel en la celda, ajustándose la chaqueta, junto al Che, con el pecho descubierto y el cinturón desabrochado, de cierto tono homoerótico?



Fig. 12. Fidel Castro (en el centro, con gafas de sol) y Ernesto Che Guevara (primera fila, primero por la derecha) en el patio de la cárcel migratoria de la calle Miguel Schultz, Ciudad de México. Verano de 1956. Autor sin identificar [¿Néstor Almendros?]. Reproducida en Norman Acosta. 2006. *La palabra empeñada*. La Habana: Oficina de Publicaciones del Consejo de Estado, 86.



Fig. 13: Fidel Castro y Ernesto Che Guevara en una celda de la cárcel migratoria de Miguel Schultz. Verano de 1956. Autor sin identificar [¿Néstor Almendros?]. Reproducida en Norman Acosta. 2006. *La palabra empeñada*. La Habana: Oficina de Publicaciones del Consejo de Estado, 172.

Sea como fuere, el 24 de julio de 1956, Castro y parte de sus compañeros fueron excarcelados. “Dos días después de mi visita —precisó Casuso—, alrededor de las cinco

de la tarde, abrí la puerta de mi casa y me encontré a Fidel sentado en el sofá” (Casuso 1961, 101). Castro acudía a ella para solicitar su cooperación en los preparativos revolucionarios. Entre las pocas personas presentes en aquel encuentro, estaban Cándido González Morales, dirigente estudiantil cubano (futuro expedicionario y mártir de la Revolución) y Néstor Almendros. Según informó la criada de Casuso a Custodio cuando esta le preguntó quién estaba en la sala, “son del grupo de la esa mentada Revolución, y menos mal que llegó temprano el señor Néstor, tan decente y educado, también le entró a la plática de la Revolución” (Custodio 2005, 63).

Según Casuso, esa misma noche, en la madrugada, Castro y González Morales regresaron en un automóvil con siete cajas de municiones, a los que sumarían, en los próximos días, pistolas, fusiles de mirillas y ametralladoras (Casuso 1961, 101-107). Es difícil pensar que Almendros, miembro del PSP, desconociese el significado de estas actividades. Pero ¿llegó a involucrarse en alguna de ellas? Custodio, que aquel mismo mes empezaría un breve e intenso noviazgo con Fidel, ha asegurado que Almendros “nunca participó en ninguno de los acontecimientos del grupo”.<sup>19</sup>

Almendros salió de México a Cuba a finales de agosto de 1956. Su intento de adentrarse en la industria cinematográfica azteca no reportó resultado alguno, pero fue testigo de excepción de la trama clandestina que culminaría en los combates de Sierra Maestra. De nuevo, la historia le ganó terreno al cine.

## FINAL

Como diría un escéptico don Herminio al poco de regresar su hijo a la vivienda familiar en La Habana, “[Néstor] se dio cuenta de que es difícil perforar esa muralla a la que se acerca con sólo promesas”.<sup>20</sup> Pero “difícil” no era lo mismo que “imposible” y menos para un joven de 25 años que todavía soñaba con hacerse un lugar en el mundo del cine. Animado por las experiencias de Gutiérrez Alea y García Espinosa en el Centro Sperimentale (Almendros 1993, 38), Néstor decidió entonces trasladarse a Roma. Italia parecía a ojos de muchos cineastas aspirantes un lugar donde se podía acceder a la esfera profesional y Almendros además quería conocer personalmente al director de fotografía neorrealista Graziati Rossano Aldo, cuyo trabajo admiraba: “Fue por Aldo que decidí ir al Centro Sperimentale en 1956” (Almendros, citado en Nogueira 1980, 102).

A comienzos de septiembre, Néstor se embarcó en el Santa María, uno de los buques transoceánicos de la Compañía Colonial de Navegação portuguesa, que zarpaba de La Habana a Lisboa y hacía escala en Santa Cruz de Tenerife. Se ha conservado una hermosa fotografía suya en la cubierta del barco, atracado en el puerto de Santa Cruz,

<sup>19</sup> Custodio, en correo al autor (4 de julio de 2019).

<sup>20</sup> Carta de Herminio Almendros a Josep Ferrater Mora, 14 de septiembre de 1956. Fons Ferrater Mora. Universitat de Girona, Girona.



con las montañas de la isla al fondo. Imaginamos su emoción en aquel momento, tras ocho años de exilio. El 14 de septiembre, don Herminio escribía: “Creo que, hoy mismo, [Néstor] habrá llegado a Lisboa en barco”.<sup>21</sup> Así era. Empezaba entonces otro periplo formativo para Almendros: el que lo llevaría a Italia, Francia, Grecia y Turquía del otoño de 1956 al verano de 1957.



Fig. 14. Néstor Almendros. Puerto de Santa Cruz, Tenerife. 1956. Carpeta Néstor Almendros, sin catalogar. Instituto de Estudios Albacetenses, Albacete.

El periplo norteamericano de Almendros entre septiembre de 1955 y agosto de 1956 puede hoy evaluarse ya como un viaje fundacional en la trayectoria del cineasta cubano-catalán. Su estancia en el City College lo alejó para siempre del amateurismo en materias de cinematografía y montaje y le permitió además establecer contacto con Mekas, Fenin y el grupo de *Film Culture*, que tan importante papel jugarían en su trabajo como crítico y cineasta experimental en Nueva York entre 1957 y 1959 (Viejo 2021). Su paso por Hollywood, además de proporcionarle su primera experiencia

<sup>21</sup> Carta de Herminio Almendros a Josep Ferrater Mora, 14 de septiembre de 1956. Fons Ferrater Mora. Universitat de Girona, Girona.

como “guionista neorrealista”, posibilitó su colaboración como escritor y reportero gráfico para el semanario cubano *Carteles* (Almendros 1957b; 1957c) y, más adelante, para la prestigiosa revista italiana *Cinema nuovo*, dirigida por Aristarco, donde Almendros publicaría una traducción italiana de su crónica “¡Hollywood ya no existe!” (Almendros 1957d). El contacto con Casuso y Franqui lo convertirían en un “compañero de viaje” durante los dos últimos años de la Revolución Cubana: sin comprender su simpatía intelectual por el grupo de Castro y Guevara no se puede entender la razón por la que, en verano de 1959, Almendros regresó a colaborar, ya como cineasta profesional, con el recién establecido Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica de La Habana postrevolucionaria.

## FILMOGRAFÍA

- 58-59. Néstor Almendros (dir.). USA, 1959, 8 minutos. Cinémathèque québécoise, Montreal. *Cinema and Sanctuary*. Dave Davidson (dir.). USA, 2019, 62 minutos.
- Gente en la playa*. Néstor Almendros (dir.). Cuba, 1962, 11 minutos. Fondos fílmicos, Filmoteca española, Madrid.
- Subway*. Yael Woll (supervisión), USA, 1955, 8 minutos. The City College of New York Archives, Nueva York.
- The Camera Class*. Joseph Noble (dir.). USA, 1950, 10 minutos. The City College of New York Archives, Nueva York.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Almendros, Herminio. 2001. “Correspondencia (1948-1972)”. En *Centenario de Herminio Almendros*, editado por Jesús Gómez Cortés, 143-164. Almansa: Ayuntamiento de Almansa.
- Almendros, Néstor. 1956. “The Cinema in Cuba”. *Film Culture* 2, n.º 2 (9): 21.
- 1957a. “¡Hollywood ya no existe!”. *Carteles* 38, n.º 23: 37 y 68-70.
- 1957b. “Habla el documental: Entrevista a Mario Craveri y Enrico Gras”. *Carteles* 38, n.º 26: 44.
- 1957c. “Adiós Pampanini: entrevista a Silvana Pampanini”. *Carteles* 38, n.º 31: 43-45.
- 1957d. “Hollywood va a Reno”. *Cinema nuovo* VI, n.º. 118: 255-257.
- 1959a. “Neorealist Cinematography”. *Film Culture*, 20: 39-43.
- 1959b. “G. R. Aldo y la plástica neorrealista: In memoriam”. *Revolución*, 6 de octubre: 15.
- 1960. “[Entrevista a] Cesare Zavattini”. *Lunes de Revolución*, 25 de enero: 5-7
- 1961. “La nueva ola americana”. *Bohemia* 53, n.º 10: 90.
- 1963. “Luis Buñuel, cinéaste hispanique”. *Objectif* 21: 15-20.
- 1982. *Días de una cámara*. Barcelona: Seix Barral.
- 1992. *Cinemania*. Barcelona: Seix Barral.
- 1993. *Días de una cámara*. 4ª ed. rev. Barcelona: Seix Barral.
- Alles Soberón, Agustín. 1955. “Soy un combatiente sin odios ni resentimientos”. *Bohemia* 47, n.º 21: 84-85.
- Cabrera Infante, Guillermo. 1992. *Mea Cuba*. Barcelona: Plaza y Janés.

- Carp, C. 1986. "Focus on 40 Years of Filmmaking". *The Alumnus* 81, n.º 6: 7.
- Casas, Àngel. *Àngel Casas Show*. TV3. 1 de junio de 1984. Programa cultural. <https://www.ccma.cat/tv3/alacarta/angel-casas-show/angel-casas-show-26061984/video/5739327/> (27 de enero de 2023).
- Castaño, Juan A., et al. 2003. *Néstor Almendros*. Las Palmas: Cuadernos de Filmoteca Canaria.
- Casuso, Teresa. 1961. *Cuba and Castro*. New York: Random House.
- Courant, Curt. 1956. "Cameraman in the Golden Age of Cinema". *Film Culture*, n.º. 3: 17-19
- Custodio, Isabel. 2005. *El amor me absolverá: La pasión secreta de Fidel Castro en México*. Ciudad de México: Plaza y Janés.
- De Baecque, Antoine, y Serge Toubiana. 1996. *François Truffaut*. Paris: Gallimard.
- De Baecque, Antoine, y Noël Herpe. 2014. *Biographie d'Éric Rohmer*. Paris: Stock.
- Decherney, Peter. 2005. *Hollywood and the Cultural Elite: How the Movies Became American*. New York: Columbia University Press.
- Franqui, Carlos. 2006. *Cuba, la revolución: ¿mito o realidad? Memorias de un fantasma socialista*. Barcelona: Península.
- García Ascot, Jomi. 1986. "À la recherche de la cinémathèque perdue". En *Histoire de l'Institut Français d'Amérique Latine*, editado por Françoise Bataillon y François Giraud, 222-224. Ciudad de México: s. e.
- Gibson, Ian. *Luis Buñuel. La forja de un cineasta universal*. Madrid: Aguilar.
- Gimferrer, Pere, et al. 1993. *Néstor Almendros*. Barcelona: Filmoteca de Catalunya.
- Gosálvez, Antonio. 1999. *Néstor Almendros en Sevilla*. Sevilla: Filmoteca de Andalucía.
- Gras, Dunia. 2013. *El arte de la nostalgia. Cartas de Néstor Almendros a Guillermo Cabrera Infante*. Madrid: Verbum.
- Guest, Haden. 2008. "Experimentation and Innovation in Three American Film Journals of the 1950s". En *Inventing Film Studies*, editado por Lee Grieveson y Haidee Wasson, 235-263. Durham: Duke University Press.
- Kuenstler, Frank. 1956. "On the 16mm Screen". *Film Culture* 8: 30.
- MacDonald, Scott. 2002. *Cinema 16: Documents Toward a History of the Film Society*. Philadelphia: Temple University Press.
- Martí, Inka. *Un verano tal cual*. RTVE. 1 de julio de 1988. Programa cultural. [www.rtve.es/play/videos/la-tarde/verano-tal-cual-1-7-1988/4669165/](http://www.rtve.es/play/videos/la-tarde/verano-tal-cual-1-7-1988/4669165/) (27 de enero de 2023).
- Mollot, L. 1993. "Of Celluloid & Sprockets". *Alumnus*, 88, n.º 1: 9.
- Nogueira, Rui. 1980. "What the Eye Sees: Reflections on Cinematography by Néstor Almendros". *Monthly Film Bulletin* 47, n.º 556: 102.
- Norman Acosta, Heberto. 2006. *La palabra empeñada*. 2.º vol. La Habana: Oficina de Publicaciones de Consejo del Estado.
- Oroz, Silvia. 1989. *Tomás Gutiérrez Alea: Los filmes que no filmé*. La Habana: Unión.
- Richter, Hans. 1951a. "Films: A Fighting Weapon". *The Alumnus* 43, n.º 1: 11.
- 1951b. "Films Go to College". *The Alumnus* 47, n.º 2: 3.
- Rodríguez, Juan. 2012. "Los exiliados republicanos y el cine (una reflexión historiográfica)". *Iberoamericana* 12, n.º 47: 157-168.
- Russell, Sharon. 1981. "Interview with Néstor Almendros". En *Semiotics and Lighting*, 84-96. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Scherr, S. 1955. "Over 3,000 Film Workers Trained in College's Institute". *The Campus*, 7 de febrero: 2.
- Soler Serrano, Joaquín. "A fondo. Entrevista a Néstor Almendros". 14 de mayo de 1978. RTVE. Programa Cultural. [www.youtube.com/watch?v=NcOHLAQQTL0](http://www.youtube.com/watch?v=NcOHLAQQTL0) (27 de enero de 2023).

- Van Nort, Sydney. 2007. *The City College of New York*. Charleston: Arcadia.
- Viejo, Breixo. 2021. "Crítico, comisario y cineasta experimental: Néstor Almendros en Nueva York, 1957-1959". *Secuencias* 53: 9-32.
- Vogel, Amos. *Film as a Subversive Art*. 1974. London: Weidenfeld & Nicholson.
- Welles, Orson. 1955. "For a Universal Cinema". *Film Culture* n.º 1: 31-32.

Fecha de recepción: 03.02.2023

Fecha de aceptación: 04.04.2023