



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
COLEGIO DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

## JULIO GARCIA ESPINOSA: PRACTICA Y TEORIA DE UN CINE IMPERFECTO

### T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:  
LICENCIADA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA:

CLAUDIA ELIZABETH PUENTE VAZQUEZ



2004

COORDINACION DE ESTUDIOS LATINOAMERICANOS



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



**"IN MEMORIAM"**  
**MARTHA VAZQUEZ RAMIREZ**

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Claudia Elizabeth  
Puente Vázquez

FECHA: 22 Enero 09

FIRMA: (Puente)

Bañan sus pies es espuma de mar  
Sueñan otros paisajes porque soñamos otros paisajes  
Cuando la madre ha ido a un lugar que no conoce  
y se moja con la espuma del mar...

Ambar Past

## DEDICATORIA

A mi mamá, máxima enseñanza del dolor y la ternura.

A mi papá Salvador, pilar de comprensión y sabiduría.

A mis hermanos Fabiola, Guille, Male, Salvador, Dali y Adolfo, fuente inagotable de risas.

A mi sobrina Aranza que viene en camino, y a mi sobrino Arturo.

A Gabriel, por su amor y paciencia.

A Gaby, Lupita, Irma, Yessi, Margoth, Felipe, Oliver, y Omar, quienes siempre han creído en mí.

## AGRADECIMIENTOS

A Julio García Espinosa por su pensamiento provocador de infatigables conversaciones, por su tiempo concedido para las entrevistas y por ser el motivo principal de este trabajo de investigación.

A Armando Lazo por su apoyo incondicional, dedicación e interés en los temas planteados.

A Irma Portos por su comprensión, honestidad académica y disposición para concluir esta tesis.

A Manuel González Casanova por su experiencia, conocimiento y profundización en los temas.

A Tatiana Coll por su clase de Historia Socioeconómica del Caribe que provocó mi interés en el cine cubano y por sus atinadas sugerencias y comentarios.

A Johanna Von Grafenstein y Miguel Ángel Esquivel por ser parte de mi jurado y por sus comentarios finales.

JULIO GARCIA ESPINOSA: PRÁCTICA Y TEORIA DE UN CINE IMPERFECTO	
INTRODUCCION.....	1
I JULIO GARCÍA ESPINOSA: FORMACIÓN E INFLUENCIAS.....	7
1.1 SUS PRIMEROS PASOS EN LA HABANA: 1926-1946.....	7
1.1.1 <i>Cayo Hueso, su entorno musical</i> .....	7
1.1.2 <i>Pasión por el teatro vernáculo</i> .....	8
1.2 LA HABANA: 1946-1951.....	10
1.2.1 <i>El bachillerato y el teatro popular</i> .....	10
1.2.2 <i>La radiodifusora CMQ</i> .....	11
1.2.3 <i>Las misiones culturales</i> .....	12
1.2.4 <i>Encuentro con el neorrealismo italiano</i> .....	13
1.3 VÍA ROMA: 1951-1954.....	14
1.3.1 <i>El viaje a Roma y su experiencia con la corriente neorrealista</i> .....	14
1.4 DE REGRESO A LA HABANA: 1954-1960.....	15
1.4.1 <i>El mégano (1955)</i> .....	17
2. PRIMERA ETAPA CINEMATOGRAFICA: ANTECEDENTES DE UN CINE IMPERFECTO (1960 –1967).....	21
2.1 CONTINUIDAD DE SU EXPERIENCIA CON EL NEORREALISMO: <i>CUBA BAILA (1960)</i> .....	21
2.1.1 <i>Sinopsis</i> .....	22
2.1.2 <i>Tema: los vicios políticos y sociales en Cuba antes de la Revolución</i> .....	22
2.1.3 <i>Sentido artístico: la música popular cubana</i> .....	24
2.1.4 <i>Comentarios</i> .....	24
2.2 UNA ACTITUD ANTIIMPERIALISTA: <i>EL JOVEN REBELDE (1961)</i> .....	28
2.2.1 <i>Sinopsis</i> .....	29

2.2.2 Tema: el proceso de un guerrillero.....	29
2.2.3 Comentarios.....	31
2.3 INICIOS DE UN CINE IMPERFECTO: <i>LAS AVENTURAS DE JUAN QUIN QUIN</i> (1967).....	33
2.3.1 Sinopsis.....	33
2.3.2 <i>Juan Quin Quin en tiempos de paz</i> .....	34
2.3.3 <i>Juan Quin Quin en tiempos de guerra</i> .....	35
2.3.4 Comentarios.....	36
3. POR UN CINE IMPERFECTO: PLANTEAMIENTOS TEORICOS I (1969-1976)...	42
3.1 ANTECEDENTES.....	42
3.1.1 <i>El nuevo cine latinoamericano</i> .....	42
3.1.2 <i>El nuevo cine cubano</i> .....	46
3.2 EL CONCEPTO DE UN CINE IMPERFECTO.....	47
3.3 EL CINE IMPERFECTO COMO ARTE.....	49
3.3.1 <i>El arte culto</i> .....	49
3.3.2 <i>El arte popular</i> .....	50
3.3.3 <i>Desaparición del arte</i> .....	53
3.4 EL CINE IMPERFECTO COMO INDUSTRIA.....	54
3.4.1 <i>Causas histórico-económicas que bloquean el desarrollo de una industria cinematográfica</i> .....	54
3.4.2 <i>Hacer la revolución en el cine</i> .....	56
3.4.3 <i>Relación del artista con la industria</i> .....	57
3.4.4 <i>Hacer un cine con pocos recursos económicos</i> .....	58

3.5 EL CINE IMPERFECTO: LA BÚSQUEDA DE UNA NUEVA DRAMATURGIA.....	60
3.5.1 <i>La dramaturgia tradicional</i> .....	60
3.5.2 <i>Búsqueda de una nueva dramaturgia</i> .....	61
3.5.3 <i>Relación: realidad – ficción</i> .....	62
3.5.4 <i>Relación: forma - contenido</i> .....	63
3.5.5 <i>El sistema de géneros</i> .....	64
3.5.6 <i>Los recursos expresivos</i> .....	65
4. SEGUNDA ETAPA CINEMATOGRAFICA: ENSAYO DE UN CINE IMPERFECTO (1977-1994).....	66
4.1 BÚSQUEDA DE UNA NUEVA DRAMATURGIA: <i>SON O NO SON</i> (1978).....	67
4.1.1 <i>Sinopsis</i> .....	67
4.1.2 <i>Tema: qué difícil es hacer un musical</i> .....	67
4.1.3 <i>Comentarios</i> .....	69
4.2 TIEMPOS DE DESENCANTOS: <i>LA INÚTIL MUERTE DE MI SOCIO MANOLO</i> (1989).....	71
4.2.1 <i>Sinopsis</i> .....	71
4.2.2 <i>Tema: la violencia y el énfasis del drama</i> .....	72
4.2.3 <i>Comentarios</i> .....	73
4.3 DESFASE ENTRE TEORÍA Y PRÁCTICA: <i>EL PLANO</i> (1991).....	75
4.3.1 <i>Sinopsis</i> .....	76
4.3.2 <i>Tema: la fotogenia y desfase entre teoría y práctica</i> .....	76
4.3.3 <i>Comentarios</i> .....	79
4.4 REGRESO AL NEORREALISMO: <i>REINA Y REY</i> (1994).....	82
4.4.1 <i>Sinopsis</i> .....	83
4.4.2 <i>Primera Parte: La soledad en tiempos difíciles</i> .....	83

4.4.3 <i>Segunda parte: La visita inesperada</i> .....	84
4.4.4 <i>Comentarios</i> .....	86
5. POR UN CINE IMPERFECTO: PLANTEAMIENTOS TEORICOS II (1984-2000).....	89
5.1 UNA NUEVA PERSPECTIVA: SU LABOR COMO FUNCIONARIO.....	90
5.1.1 <i>Los años ochenta</i> .....	90
5.1.2 <i>Los años noventa</i> .....	92
5.2 EL CINE IMPERFECTO: UNA ALTERNATIVA PARA SOBREVIVIR A LA GLOBALIZACIÓN DEL GUSTO Y LA CULTURA.....	94
5.2.1 <i>Las nuevas tecnologías</i> .....	95
5.2.2 <i>Un espectáculo de la destrucción del espectáculo</i> .....	95
CONCLUSIONES.....	100
BIBLIOGRAFIA.....	106
HEMEROGRAFIA.....	110
FICHAS TECNICAS.....	113

## INTRODUCCIÓN

De manera lamentable, el estudio del cine cubano y latinoamericano en nuestro país es una actividad poco difundida, debido por una parte, al difícil acceso a los filmes, libros y revistas, por otra, a la carencia de una red de distribución y exhibición, además de la escasa promoción y publicidad que se le da a las películas que llegan a nuestro país y, finalmente, a la censura. Todos estos factores limitan la investigación sobre el tema, a pesar de la importancia sociocultural que el cine representa.

Julio García Espinosa, cineasta, teórico y promotor incansable de la cultura cubana y latinoamericana, es una de las figuras más sobresalientes del desarrollo artístico y cultural de su país. Internacionalmente es reconocido por sus filmes: *El mégano* (1955), *Cuba baila* (1960), *El joven rebelde* (1961), *Las aventuras de Juan Quin Quin* (1967), *Tercer mundo, tercera guerra mundial* (1970), *Son o no son* (1978), *La inútil muerte de mi socio Manolo* (1989), *El Plano* (1991), *Reina y Rey* (1994) y *Enredando sombras* (1998).

Dentro de su labor como teórico del cine y de la cultura destacan sus ensayos: *Por un cine imperfecto* (1969), *En busca del cine perdido* (1971), *Intelectuales y artistas del mundo entero ¡desuníos!* (1973), *Una imagen recorre al mundo* (1975), *Los cuatro medios de comunicación son tres: cine y TV* (1976), *Cine nacional: ¿decadencia o muerte?* (1984), *¿Debe ser rentable la cultura?* (1986), *El destino del cine* (1988), *La doble moral del cine* (1988), *El cine popular a veces da señales de vida* (1989), *Por un cine imperfecto ( 25 años después)* (1993), *La electrónica o la cuarta edad del cine* (1993), *Un largo camino hacia la luz* (1994) y *De la salsa a la rumba* (1994), entre otros.

Dentro de su labor como promotor de la cultura ha estado a cargo de diversas funciones. En 1959, participó en la fundación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (**ICAIC**). De 1977 a 1979, también fue nombrado presidente del Consejo Técnico Asesor del Ministerio de Cultura. De 1979 a 1982, desempeñó el cargo de Viceministro de Cultura para la música. Entre 1983 y 1990 participó como cofundador del Comité de Cineastas de América Latina y el Caribe (**CCALC**). Por esos mismos años contribuyó a crear y consolidar la Federación de Trabajadores Latinoamericanos del Cine (**FETRALCINE**), y la Federación de Distribuidoras Alternativas de América Latina (**FEDALC**).

En 1985, participó en la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (**FNCL**) presidida por Gabriel García Márquez, de la cual fue nombrado miembro de su Consejo Superior. En 1986, colaboró en la creación de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (**EICTV**), de la cual, actualmente, es su director. De 1983 a 1990, fungió como presidente del **ICAIC** y del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana.

Desde 1973, imparte talleres, seminarios y conferencias en festivales mundiales de cine, en foros de organismos internacionales como la **UNESCO** y la Fundación Rockefeller y en universidades de España, Estados Unidos y América Latina. En 1994, por su destacada labor en todos los ámbitos de la cultura, es reconocido por el New England Latin American Film Festival, que le otorgó en 1994, el Purkara Life Achievement Award for de Media Arts.

En Cuba ha recibido las distinciones más importantes de la cultura: Distinción de la Cultura Nacional (1981), Medalla Alejo Carpentier (1982), y Orden

Félix Varela (1984). En el 2001 es distinguido como Doctor Honoris Causa por el Instituto Superior de Arte de la Habana.

Los objetivos de la presente investigación son: ofrecer al lector una breve semblanza biográfica del director cubano Julio García Espinosa; conocer los inicios y desarrollo de su trayectoria filmica; enunciar, desde su perspectiva, la problemática del cine; exponer en qué consiste su concepción de un cine imperfecto y, finalmente, entender la coherencia teórico - práctica de éste concepto en sus filmes.

En el primer capítulo, evoco su vida con la finalidad de conocer las vivencias y entornos culturales que favorecen su decisión de estudiar la carrera de director de cine en Europa. Considero a ésta una etapa de desarrollo personal e intelectual que le ayuda a encauzar sus gustos por el arte y el cine. Con ello pretendo acercar al lector a las experiencias y vivencias del autor, con el fin de comprender más adelante, sus preocupaciones, búsquedas y propuestas.

Para desarrollar este capítulo me baso tanto en el libro de Víctor Fowler Calzada, *Conversaciones con un cineasta incómodo*, que recopila una gran cantidad de datos interesantes acerca de la vida del cineasta, como en entrevistas con el director, y en la consulta vía Internet.

En el segundo capítulo, con la finalidad de conocer la evolución de su pensamiento cinematográfico, hago un recuento de los temas de sus primeros filmes: *Cuba baila* (1960), *El joven rebelde* (1961) y *Las aventuras de Juan Quin Quin* (1967). En el transcurso de este periodo García Espinosa proyecta cinematográficamente su relación infantil con la música y el teatro, así como su apego a los valores revolucionarios; además, se cuestiona la forma tradicional de

hacer cine y rompe con el neorrealismo italiano con miras a definir su propia personalidad cinematográfica.

Para abordar el análisis de sus filmes –tanto en el segundo como en el cuarto capítulo- me enfrento con grandes problemas metodológicos. Por un lado, la falta de un modelo universal para el análisis de filmes y, por otro, la diversidad de modelos de investigación, desde el que estudia este medio, a partir de otras materias como la semiótica, la sociología o la psicología, hasta el análisis de los componentes cinematográficos propios de este lenguaje. Dada la formación de mi carrera en estudios latinoamericanos, me baso en un enfoque sociocultural, delinea el tema y el sentido artístico del filme, para así conocer la evolución de su pensamiento cinematográfico.

Me baso en el libro *Análisis del film* de J. Aumont y M. Marie y en *Cómo analizar un film* de Francesco Casetti. Pues ambos autores emplean, sugieren y proponen el enfoque desde el tema y el sentido artístico del filme. Sólo remito al lector a una nota a pie de página, cada vez que necesite aclarar los parámetros de mi investigación.

En el tercer capítulo, abordo los antecedentes del Nuevo Cine Latinoamericano y del Nuevo Cine Cubano, para aterrizar en su postulado teórico *Por un Cine imperfecto*. A partir de este concepto, expongo la problemática implícita en el cine: ¿Cómo puede contribuir el cine a borrar las fronteras entre un arte culto y un arte popular para que el arte se convierta en una verdadera opción cultural? ¿Cómo hacer un cine auténticamente latinoamericano en países que cuentan con pocos recursos económicos? ¿Cómo hacer un cine entretenido y que

le guste al público, que sea una verdadera expresión latinoamericana y rompa a la vez con la dominación ideológica que padece el espectador?

El manifiesto teórico *Por un cine imperfecto*, más que ser una respuesta, es una exposición que revela al cine como una estructura social inserta en el sistema y sus contradicciones, cuyo propósito es enfrentar al cine como totalidad: industria, arte, medio de comunicación y vehículo ideológico. En sus planteamientos, el director muestra su interés por cuestionar y reformular los fundamentos predominantes del cine y el arte. Esto constituye una alternativa para desarrollar una cultura cinematográfica propia de los países latinoamericanos.

En el cuarto capítulo, expongo sus filmes *Son o no son* (1978), *La inútil muerte de mi socio Manolo* (1989), *El plano* (1991) y *Reina y rey* (1994). Dichos filmes son el resultado de su reflexión, de la evolución de su pensamiento cinematográfico y de su lucha por ser coherente con la teoría y la práctica filmica. En esta nueva etapa cinematográfica se percibe la continuidad de su reflexión teórica, la influencia del cineasta Jean Luc Godard y su adhesión al pensamiento del dramaturgo alemán Bertolt Brecht.

En el quinto capítulo, vuelvo a su propuesta teórica *por un cine imperfecto*, partiendo en primer lugar, de los sucesos históricos que se dan a partir de las dos últimas décadas del siglo XX; en segundo, de su actividad como funcionario de la cultura; y por último, de sus escritos teóricos posteriores a 1984. Dichos factores confluyen para que nuevas perspectivas económicas y culturales se integren a su concepto del cine como una propuesta viable y contemporánea en los países de América Latina.

Este trabajo intenta plantear desde la perspectiva del cineasta cubano, la problemática del cine en nuestros países. Su propuesta *por un cine imperfecto* es un punto de partida para despertar en el espectador su sensibilidad y su actitud crítica. Su obra cinematográfica, es un reflejo de su incansable búsqueda por apelar a este público consciente, que pueda transformar tanto su realidad, como la del cine.

Espero que esta investigación, sea un punto de referencia para conocer más sobre el cine cubano, plantee algunas inquietudes en torno al cine que vemos y se hace en nuestros países, y acerque más al público a la expresión audiovisual latinoamericana.

Quiero agradecer infinitamente su apoyo y dedicación a lo largo de toda la investigación a Armando Lazo, académico del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM, quien no pudo fungir oficialmente como asesor de esta tesis. De la misma manera me siento muy agradecida con la maestra Irma Portos quien respeto el avance del trabajo, asumió la responsabilidad de concluir dicho proyecto y fungir como asesora oficial.

## 1. JULIO GARCÍA ESPINOSA: FORMACIÓN E INFLUENCIAS

### 1.1 SUS PRIMEROS PASOS EN LA HABANA: 1926-1946.

Julio García Espinosa es un caribeño multifacético: amante de la música cubana, seguidor fervoroso del teatro vernáculo, y asiduo espectador de cine. De joven trabaja como locutor en la radio y como misionero cultural en la provincia cubana, y años más tarde, estudia comunicación en la Universidad de la Habana y la carrera de director cinematográfico en Italia.

Nace el 5 de septiembre de 1926, en Los Sitios, un barrio de la Habana. Su padre, comerciante por oficio y poeta por vocación, es en aquellos años dueño de la mueblería García Espinosa e hijos. Su madre, Cosette Romero es ama de casa y cuida con esmero de Julio y sus otros tres hijos: Pedro, Rosa Elvira y Humberto.

A los seis años ingresa a la primaria y vive con su familia en El Vedado. Posteriormente su vida da un vertiginoso cambio cuando se muda de esta elegante zona a *Cayo Hueso*, un pintoresco barrio de negros con "periódicos y latas vacías, con vecinos irreverentes en camiseta y tomando cerveza, con niños que juegan béisbol, carteristas y *malandros* que azotan a la otra comunidad".<sup>1</sup>

#### 1.1.1 *Cayo Hueso, su entorno musical.*

En Cayo Hueso se encuentra rodeado del bullicio, de la fiesta y del estruendo de los negros. Es uno de esos barrios de la Habana en donde:

Las mujeres mueven la cintura mientras tienden la ropa en la azotea. El cartero baila sobre el asfalto. Los que han ido a buscar pan comparsean en la bodega [...] Los montunos borbotean en las cataratas de viento. Los marchantes tienen la impresión de que le llueven escalas encima. Se teje la música, se trenza, hasta que el acorde final, el del remate, se desvanece en un filo de humo.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Torres, Vicente Francisco, *La novela bolero latinoamericano*, México, Difusión Cultural UNAM, 1998, p. 152.

<sup>2</sup> Casademunt, Tomás y Eliseo Alberto, *Son de Cuba*, México, Trilce, 2000, p. 7.

Desde una gran ventana, el pequeño Julio observa con entusiasmo este paisaje musical, se contagia del carnaval, de la fiesta y del alboroto que se vive allá afuera. Y al son de los rumberos del barrio, de los músicos que se asoman por el balcón para dirigir la orquesta o de los vecinos que bailan y cantan al compás del contagioso ritmo, él disfruta de “Sones y guarachas, sinfonías y rumbas de cajón [...] guajiras y toques de santo, mambos y danzones, guaguancó y habaneras”<sup>3</sup>, que provocan que vibre al ritmo de la música popular.<sup>4</sup>

#### 1.1.2 *Pasión por el teatro vernáculo.*

En Cayo Hueso además de ser amante de la música popular, lo es también del béisbol, y, entusiasta de practicarlo, se pone de acuerdo con los niños del vecindario para comprar la manopla, el bat y la bola. La forma más práctica, rápida y divertida de conseguir los accesorios para dicho deporte, es hacer obras de teatro. Se aventura por el teatro *vernáculo* que:

[...] en un tono festivo y juguetón caricaturizaba el ambiente callejero y la vida de la clase media del país. En base a tres personajes folklóricos: el negro, el gallego y la mulata construían su asunto burlesco. Esos tipos, aunque bien es verdad que fungían como esquemas de la realidad, por lo menos representaban, en parte, las gentes que cualquiera podía toparse por las calles de la Habana<sup>5</sup>

En ese tiempo vive esas representaciones donde aparecen un complejo de personajes de la realidad cubana, “Su creación es populachera, centrada en

---

<sup>3</sup> *Ibid*, p. 5.

<sup>4</sup> Sobre música popular recomiendo consultar: Helio Oróvio, *Música por el Caribe*, Santiago de Cuba, Oriente, 1994. Leonardo Acosta, *Música y descolonización*, La Habana, Arte y Literatura, 1982; María Teresa Linares, *La música y el pueblo*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1974.

<sup>5</sup> González, Natividad, *Teatro Cubano Contemporáneo*, La Habana, Tesis de doctorado de la Facultad de Filosofía y Letras, 1958, p.237.

mulatas de fuego y azúcar, 'negros catedráticos',<sup>6</sup> 'cheches'<sup>7</sup> y 'curros', dichosos e inocentes guajiros, chinos de Cantón y Manila, 'ñañigos'<sup>8</sup> tenebrosos, ninfas y niñas nada inocentes, diálogo doméstico, humor, picardía, choteo y sandungueras guarachas".<sup>9</sup> Este universo lo maravilla y desde ese momento provoca que él descargue con frescura sus inquietudes artísticas como director, actor y bailarín.

Contagiado de este mundo, no tarda en hacerlo propio y participa paulatinamente en obras teatrales en el cine *Manzanares*, en carpas de circo y en la compañía *Juvenil Renacimiento*. En esta última sobresale por su actuación en la obra teatral, *Un negro en la real fuerza aérea*, en la cual interpreta a un Cristo negro: aparece con el rostro pintado de negro, una malla negra que le cubre el cuerpo, un taparrabo blanco y una corona de ajos.

Este tipo de caracterizaciones en el teatro vernáculo son fundamentales porque casi siempre: "El negro era el personaje principal [...] son maestros de la

---

<sup>6</sup> "La primera vez que salió un negro en la en la escena criolla fue interpretado por actores blancos que se embalsamaban la cara, representaban esos papales, a los que se les oía en llamar 'negros catedráticos' por la forma extravagante, disparatada y falta de toda gracia con la que se expresaban. Aquí hay que apuntar que más que una crítica a la llamada raza negra, a quien iba dirigida la crítica era a la pequeña burguesía". Robreño, Eduardo, *Como lo digo lo pienso*, La Habana, Unión de artistas y escritores de Cuba, p. 183.

<sup>7</sup> *Cheche*. Fam. Bravucón, perdonavidas. Hacerse uno el Cheche. Lozanearse de bravucón. Darío Espina, *Diccionario de Cubanismos*, Barcelona, M. Pareja, 1972, p. 60.

<sup>8</sup> "Los diablitos *ñañigos* o *ireme* son actores oficiantes, disfrazados con su cara cubierta, son personajes y cada uno tiene un nombre africano, sus vestidos y atributos peculiares todos extravagantes y con una función litúrgica especial". Para una panorámica más amplia sobre el tema consultar: Ortiz, Fernando, *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, La Habana, Letras Cubanas, 1993, p. 355.

<sup>9</sup> Leal, René *Escenario de dos mundos: inventario teatral de Iberoamérica*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1998, Tomo II, p. 9.

sátira. Son los manantiales del choteo, de esa catarata de ingenio, que refresca los sofocos de las gentes tropicales mucho más que las brisas marineras".<sup>10</sup>

Julio García Espinosa disfruta de ir al teatro Martí y al teatro Alambra y admira en estos escenarios a grandes dramaturgos de la época, como Alberto Garrido y Federico Piñero, quienes crean una nueva pareja del negrito y la mulata. Sin embargo, a pesar de la gran acogida y buen recibimiento por parte de un fervoroso público, el teatro vernáculo comenzó a decaer:

A partir de 1940 el teatro empezó a declinar entre nosotros, a pesar del esfuerzo realizado por entusiastas teatristas, que incluso sustentaban los gastos. Factores imponderables fueron la causa de su descenso: la situación política imperante, el advenimiento del cine sonoro español, la mala política sindical, etcétera.<sup>11</sup>

Con el fin y muerte del teatro vernáculo se cierra para García Espinosa un ciclo de importantes experiencias llenas de música, representaciones, intentos y logros; sin embargo es también el inicio de nuevas búsquedas, hallazgos e incitaciones que provocan y suscitan frescos y lozanos desafíos.

## 1.2 LA HABANA: 1946-1951.

### 1.2.1 *El bachillerato y el teatro popular.*

En 1946, Julio García Espinosa ingresa a estudiar el bachillerato en el Instituto La Habana. Esta educación formal no despierta en él ningún tipo de interés, debido a su preferencia por el teatro, lo que le acarrea muchos conflictos con su padre, que pretende alejarlo del ambiente y que no siga "echando raíces" en Cayo Hueso. Ante el desacuerdo de su progenitor, el futuro cineasta sale de casa y vive con una familia de artistas gallegos. Finalmente, después de algunos meses, llega a

---

<sup>10</sup> Ortiz, Fernando, *Op.cit.*, p. 409.

<sup>11</sup> Robreño, Eduardo, *Op.cit.*, p. 202.

un acuerdo con el padre, regresa a casa y se compromete a terminar el bachillerato.

Durante los tres años de su educación formal, se da cuenta que dentro del sector académico, el teatro popular, lejos de ser considerado o reconocido como una manifestación propia de la cultura popular cubana, es menospreciado. Sin embargo, el teatro popular, al ser "improvisado en los mítines callejeros para hacer más claro al entendimiento popular los problemas políticos o sociales del país y sus posibles soluciones nacionales"<sup>12</sup>, sigue ejerciendo un gran impacto en él, ya que lo siente afin a sus intereses y preocupaciones.

### 1.2.2 La radiodifusora CMQ.

En 1949, al terminar el bachillerato y decepcionado por la falta de reconocimiento académico hacia el teatro popular, ve en la radio la oportunidad de seguir con sus inquietudes creativas y allí comienza su labor como escritor de cuentos en el programa *Misterios en la historia del mundo*:

Un buen día tuve la mala idea de solicitarle a los radioescuchas que me enviaran sus experiencias relacionadas con algún misterio. Empezaron a lloverme, de toda Cuba, casos estrafalarios, historias increíbles como las de pueblos donde todos los días llovía sangre, lugares por donde todos los años aparecía el caballo de Maceo.<sup>13</sup>

Un año después, al percibir el afán comercial que va caracterizando a la radio y en una clara actitud de rechazo a los falsos valores promovidos por los medios de comunicación masivos que siguen los lineamientos impuestos por la estructura comercial norteamericana, decide alejarse de ese medio. Pero le queda

---

<sup>12</sup> González, Natividad, *Op.cit.*, p. 126.

<sup>13</sup> Fowler Calzada, Víctor, *Conversaciones con un cineasta incómodo*, Rhode Island, England Printing and Graphics de Lincoln, 1997. p. 27.

un buen sabor de boca por haberse relacionado con el gran poeta cubano Nicolás Guillén y el famoso novelista Alejo Carpentier. De ellos, recuerda:

[...] tomábamos un gran café grande con los músicos como a Juan Sebastián Bach y se hablaba de todo lo divino y lo humano, tribu de bohemios con los cuales me encontraba muy a gusto porque me hacían sentir que no había ninguna diferencia entre Bach y Bola de Nieve.<sup>14</sup>

### 1.2.3 *Las misiones culturales.*

En 1950, después de su experiencia en la radio, García Espinosa trabaja en la propuesta *Las Misiones Culturales*.<sup>15</sup> Ésta consiste en llevar en una unidad móvil a los pueblos de la provincia cubana, durante tres días, conciertos de música clásica y popular, teatro de farsa y títeres, funciones de cine y exposiciones de pintura. Se aleja de la Habana, conoce la provincia cubana y se da cuenta de la situación económica que vive el país: "veía la promiscua relación de la gente con esa realidad. Los ríos eran fuente de agua para todo, para bañarse y simultáneamente para tomar agua y lavar la ropa".<sup>16</sup>

Durante ese tiempo recorre y observa el contraste de bellos paisajes con la miserable situación que vive la provincia, y comparte con comediantes ambulantes improvisadas carpas de circos. Este cúmulo de experiencias, lo hacen pensar en algún día rendir tributo a todos esos artistas que lo daban todo a cambio de unas pocas monedas.

---

<sup>14</sup> *Idem.*

<sup>15</sup> Las Misiones Culturales es una propuesta de Raúl Roa, a cargo de la Dirección del Ministerio de Cultura, quien se inspira en la iniciativa de García Lorca que en 1932 con su grupo teatral *La barraca* recorre diferentes pueblos españoles y representa obras clásicas.

<sup>16</sup> Fowler, Víctor, *Op.cit.*, p. 33.

#### 1.2.4 Encuentro con el neorrealismo italiano.

En 1951, García Espinosa ingresa a la Universidad de La Habana y tiene su primer acercamiento con el *neorrealismo italiano*,<sup>17</sup> movimiento cinematográfico surgido en Italia durante la posguerra que apuesta por la preferencia de los escenarios naturales y por los guiones poco elaborados, por intérpretes no profesionales y el desprecio al cine espectáculo.

Además de ello, el neorrealismo cinematográfico ha sido desde sus comienzos:

[...] campo de batalla donde se han librado las luchas ideológicas que amenazan con destruir la libertad del hombre, la piedra de escándalo en la que han tropezado quienes han sido incapaces de comprender su trascendencia, el intento artístico más importante para descubrir el misterio del hombre y el acercamiento amoroso hacia los seres humanos, a fin de mostrarnos todo lo que de bueno y de malo se esconde en los últimos reductos del alma.<sup>18</sup>

Los filmes *El limpiabotas* (1946), *Ladrones de Bicicletas* (1948), *Milagro en Milán* (1951) y *Humberto D* (1952) de Vittorio de Sica y Cesare Zavattini, son un claro ejemplo de esta nueva concepción cinematográfica. Estos filmes, y, en especial, la figura de Cesare Zavattini, influyen en García Espinosa de manera determinante, le abren una nueva perspectiva de la cotidianidad, de la sociedad y de los problemas de la vida humana. A partir de ese momento, él ve el cine como el medio ideal para conciliar el trabajo manual con el intelectual y parte a Italia a estudiar la carrera de dirección cinematográfica.

---

<sup>17</sup> "El apelativo *neorrealismo* fue dado por Humberto Barbaro en el periódico *Il film*, en 1943". Caro, Pío, *El neorrealismo cinematográfico italiano*, México, Alameda, 1955, p. 52.

<sup>18</sup> Hovald, Patrice, *El neorrealismo y sus creadores*, Madrid, Rialp, 1962. p. 11.

### 1.3 VÍA ROMA: 1951-1954

#### 1.3.1 *El viaje a Roma y su experiencia con la corriente neorrealista.*

García Espinosa llega a una Italia destruida por la Segunda Guerra Mundial. Al principio vive en una deplorable pensión, más tarde comparte con Tomás Gutiérrez Alea<sup>19</sup> un pequeño departamento ubicado cerca del Vaticano. Aquí conoce la obra del dramaturgo alemán Bertolt Brecht, figura que marca posteriormente las directrices estéticas de su producción, así como el pensamiento de Carlos Marx, el cual ejerce una influencia decisiva en su formación intelectual.

En 1952, García Espinosa ingresa al *Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma*. Es aceptado como alumno extranjero, lo cual implica que tiene derecho a todo, menos a los ejercicios prácticos; sin embargo, para él, lo más importante es conocer cómo se hace el trabajo en el cine, por ello busca participar por su propia cuenta en la dirección de alguna película. Finalmente consigue su primera oportunidad como segundo asistente de dirección para una película, *Años fáciles*, de la cual no recibe ningún salario, pero como parte del *staff*

---

<sup>19</sup> Director de cine cubano, nace en 1928 en Santiago, ciudad donde estudia la carrera de Derecho, antes de trasladarse a Roma al Centro Sperimentale di Cinematografia, a comienzos de 1950. Allí toma contacto con el neorrealismo italiano, pero de vuelta a su país la falta de infraestructura industrial y la dictadura de Fulgencio Batista, le impiden llevar a la práctica los principios del movimiento entonces predominante en Europa. Sin embargo, con la victoria de la Revolución Cubana de Fidel Castro, Gutiérrez Alea empieza a desarrollar su carrera, al tiempo que cobra importancia como cineasta oficial, desde el **Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica** (ICAIC). *Historias de la revolución* (1960), es su primer largometraje. Adquiere un prestigio consolidado con *La muerte de un burócrata* (1966) y *Memorias del subdesarrollo* (1968) centradas en los problemas de la Cuba posrevolucionaria, con un enfoque crítico que no le resta prestigio ante el régimen castrista. Tras una serie de películas de menor difusión en su filmografía destacan los éxitos internacionales recientes de *Fresa y Chocolate* (1993), Goya de la Academia de Cinematografía Española y *Guantanamera* (1995), esta última con producción española, ambas codirigidas con Juan Carlos Tabío

tiene garantizados los viáticos y la ventaja de conocer otras provincias italianas como Sicilia.

En 1953, en plena guerra fría, Europa goza de cierta estabilidad económica y política, mientras que la mayoría de los países del tercer mundo no dejan de pasar los años cincuenta "sin revolución, sin golpes militares para reprimir, prevenir o realizar la revolución, o cualquier otro tipo de conflicto armado interno"<sup>20</sup>, ejemplo de ello son la Guerra de Corea (1950-1953), la Revolución Boliviana (1952) y el ataque contra el gobierno de Jacobo Arbenz en Guatemala (1954).

También en 1953 García Espinosa asiste al *Festival Mundial de la Juventud* en Bucarest, en ese festival forma parte de los sueños, esperanzas y luchas de muchos jóvenes, cuyas ideas esenciales son conseguir una paz firme, la independencia de los pueblos y un futuro mejor. Es el momento en que las circunstancias dibujan el camino para que él se identifique con los ideales de hermandad, progreso y libertad de Europa y, con estas nuevas inquietudes, prepare su viaje de regreso a la Habana.

#### 1.4 DE REGRESO A LA HABANA: 1954-1960.

En 1954, García Espinosa regresa a Cuba, momento en el que la dictadura del General Fulgencio Batista<sup>21</sup> desata una ola de corrupción y violencia. Esta

---

<sup>20</sup> Hobsbawn, Eric, *Historia del siglo XX*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1996, p. 433.

<sup>21</sup> Fulgencio Batista comienza su papel protagónico en la historia de Cuba a partir del 4 de septiembre de 1933, tras organizar el golpe de estado que pone fin al régimen de Gerardo Machado (1924-1933). Ya con el grado de General de las fuerzas militares conspira junto con el embajador norteamericano Sumner Welles y derroca al gobierno de Grau San Martín y Antonio Guiteras Holmes, convirtiéndose de esta manera, en el hombre fuerte de los norteamericanos. Batista es electo presidente de 1940 a 1944, y posteriormente, tras dirigir, contra el partido ortodoxo, fundado por Eduardo Chibás, el golpe de estado el 10 de marzo de 1952, inicia su segundo periodo como el hombre fuerte de la política cubana.

situación provoca el nacimiento de grupos revolucionarios que, en contra de la continua represión se comprometen a liberar a la isla del yugo del imperialismo norteamericano.

A su regreso, la idea de hacer una película es casi imposible, pues en esos años, Cuba no cuenta con las condiciones ni la infraestructura necesarias para poder producir películas. Ante ello, García Espinosa y otros compañeros buscan alternativas para realizar algún filme y se aventuran a intentar todo lo posible. A continuación, el autor nos relata la situación de ese momento:

Recuerdo el caso de René Martínez que me llevó a ver los estudios de cine que decía él estaba haciendo en Pinar del Río. Nos fuimos en *máquina* y cuando llevábamos una hora y pico apareció un gran letrado que decía: "Estudios de cine Rent Mart". Doblamos y cuando llegamos al lugar no había nada, ni siquiera el más elemental de los cimientos. René con toda seriedad me dijo: "Son los exteriores, Julio". Con Wilfrido Piñera fuimos a ver al productor mexicano Gómez Castro, que representaba los intereses del cine mexicano y no sé porque locura pensamos que podía producir una película. Yo había escrito una historia pensando en filmarla con actores populares del teatro vernáculo. Era una historia que suponíamos muy simpática. Un hombre y su amigo se encontraban una linterna que a todo aquel que iluminaba lo hacía decir la verdad. Esto traería una serie de líos. Al final todos querían destruir la linterna hasta que nuestros personajes se veían obligados a tirarla al mar. El señor Castro para en seco nuestro entusiasmo: "Yo no leo guiones, nos dijo. "Díganme cuantos *play backs* tiene". "Dos o tres", respondimos. "Menos de un *play back* por rollo no hago películas". Y agregó de inmediato; "¿Cuántas piscinas tiene? Piscinas donde se vean a las muchachas en traje de baño". Aquello fue suficiente para tenernos varios días en total estado de frustración.<sup>22</sup>

Esta anécdota es un claro ejemplo de la falta de una industria cinematográfica propia. Decepcionado por la situación en el cine, García Espinosa ingresa como presidente de la sección de cine a la *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo*, espacio que reúne a grandes artistas, escritores e intelectuales que trabajan por una cultura nacional. Entre ellos se encuentra el escritor Guillermo Cabrera Infante, el historiador de teatro René Leal, la actriz Raquel Revuelta y el

---

<sup>22</sup> Fowler, *Op.cit.*, p.50.

dramaturgo Vicente Revuelta, quienes dejan constancia de su filiación ideológica al teatro popular.

En 1955, en ese constante afán de hacer una película, García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea y un grupo de jóvenes entusiastas convocan a un concurso para producir un cortometraje; resulta electo *El mégano*, guión de García Espinosa, por lo que el grupo se organiza para comenzar esta nueva aventura filmica.

#### 1.4.1 *El mégano* (1955).

*El mégano* es considerado el inicio del Nuevo Cine Cubano y una de las primeras cintas que da origen al Nuevo Cine Latinoamericano. Es un "Cortometraje de tema social, estética neorrealista e inspiración crítica",<sup>23</sup> que narra las condiciones miserables en las cuales los trabajadores cubanos hacen el carbón del fango en las condiciones más terribles de pobreza en la isla; así el filme pretende ser el intento de un cine comprometido con la realidad social cubana.

La historia se concentra en un mismo lugar, practica la dirección de actores no profesionales y la producción procura no exceder la media hora de duración. García Espinosa y su equipo de producción filman todos los fines de semana, durante un año, y la hazaña da lugar a una nueva postura estética: la proyección de la realidad social.

Aunque en sus veinticuatro minutos hay muy poco diálogo, para alternar con las imágenes poderosas del trabajo que hacen por igual hombres y mujeres, se incluyen los juegos infantiles y una canción cantada por una niña, en medio de la tristeza que emerge de la desprotección social y la pobreza. Los contrastes sociales (unas jóvenes que pasean por los canales en atuendo turístico, mientras la familia del trabajador las observa y hasta saluda) parecería incongruente con el

---

<sup>23</sup> García Borrero, Juan Antonio, *Julio García Espinosa, Las Estrategias de un Provocador*, Madrid, Fundación Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, 2001, p. 120.

ambiente, dada la voluntad realista de mostrar las condiciones miserables de la vida de los lugareños.<sup>24</sup>

Para García Espinosa este contraste en el filme pretende reflejar “esta realidad de indiferencia total a lo que pueda ser lo otro, una realidad que prefieren ignorar y desconocer en lugar de afrontarla”.<sup>25</sup> Su necesidad primordial en *El mégano* es mostrar la realidad en términos críticos, dar fe de la vida de los carboneros de la ciénaga que permanecen ocultos ante los ojos de los demás y sacar a la luz una verdad que hasta ese momento es invisible.

Una vez terminada la película se exhibe en la Universidad de la Habana, pero después del triunfo de la exhibición Julio García Espinosa es detenido por ser el autor del filme y le dan 24 horas para dejar la película a disposición del Servicio de Inteligencia Militar de Batista. Él aprovecha ese tiempo para depositar el filme en la ARTYC (Asociación de Críticos de Radio, Televisión y Cine) y años más tarde, se entera por Santiago Rey (Ministro de Gobernación del Régimen de Batista) que es la Embajada Norteamericana la que manda secuestrar la película.

La represión a todo aquello que signifique un eco de conciencia en la población durante este periodo es diezclado, dado que:

Ausente del más elemental contenido revolucionario, el régimen de Batista ha significado en todos los órdenes un retroceso de 20 años para Cuba. Todo el mundo ha tenido que pagar bien caro su regreso, pero principalmente las clases humildes que están pasando hambre y miseria mientras la dictadura que ha arruinado al país con la conmoción, la ineptitud y la zozobra, se dedica a la más

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>25</sup> Lazo, Armando y Puente Claudia, *Entrevista inédita sobre sus películas*, Estudios Churubusco, México, 13 de mayo de 1998.

repugnante politiquería, inventando formulas y más formulas de perpetuarse en el poder aunque tenga que ser sobre un montón de cadáveres y un mar de sangre.<sup>26</sup>

En este contexto de corrupción, injusticia y opresión; y ante la necesidad de una alternativa política capaz de darle voz a los mas sometidos y explotados, surge la figura de Fidel Castro, quien junto con un grupo de jóvenes, cuyos vínculos con el pensamiento marxista contribuyen posteriormente al desarrollo del pensamiento revolucionario, asaltan el 26 de julio de 1953 los cuarteles de Santiago y Bayamo.

Tras la derrota y el posterior encarcelamiento los combatientes del cuartelazo del Moncada son liberados en 1955. Se organizan en el Movimiento 26 de julio. Por su parte la dictadura de Batista no deja de perseguir a los insurrectos por lo que se ven en la necesidad de expatriarse.

Desde México Fidel y sus compañeros se organizan para seguir con el plan revolucionario y desembarcan en la isla el 2 de diciembre de 1956, sólo un pequeño grupo sale librado del enfrentamiento y se interna en la Sierra Maestra. Se multiplican los grupos revolucionarios y se encuentra más apoyo en un pueblo más unido. A partir de 1958 el ejército rebelde puede contener los sucesivos asaltos de las fuerzas militares batistianas, finalmente, el 1 de enero de 1959 el dictador huye con sus principales cómplices, cuando Santiago y Santa Clara ya están en manos de los rebeldes.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Castro, Fidel, La Historia me absolverá, en Castro, Fidel, La revolución cubana, México, Era, 1972, p. 61.

<sup>27</sup> Sobre este tema se puede consultar a Le Riverend, Julio, Cuba: *Del semicolonialismo al socialismo (1933-1975)*, en América Latina, Historia de Medio Siglo, México, Siglo XXI, 1988; Charles, Pierre, Génesis de la revolución cubana, México, Siglo XXI, 1978; Rodríguez, José Luis, Desarrollo económico de Cuba, México, Nuestro Tiempo, 1990.

Eran tiempos difíciles, pero nosotros soñábamos. Un buen día, el amanecer del 1 de enero, me despiertan golpes en la puerta. Me creo que es la policía que viene a buscarme y estoy por escaparme por la azotea cuando oigo la voz de Titón (Tomás Gutiérrez Alea), "Julio, Julio, se fue Batista. Bajé corriendo, "Qué dices, cómo fue eso?. "Sí, sí se fue Batista, lo acabo de oír por la radio". Nos abrazamos. Empezaba otra etapa.<sup>28</sup>

Sus experiencias y vivencias obtenidas en la música popular y el teatro vernáculo, su práctica en las misiones culturales y su participación en la radio y, finalmente, su aprendizaje académico en La Habana y en Italia, fortalecen su interés por el cine cubano y trazan los primeros pasos de Julio García Espinosa en la carrera cinematográfica.

Todo ello aunado también a su sensibilidad social y a su compromiso con la revolución cubana que cimbró y transformó la existencia de todos los ciudadanos.

---

<sup>28</sup> Fowler, *Op.cit.*, p. 60.

## 2. PRIMERA ETAPA CINEMATOGRAFICA: ANTECEDENTES DE UN CINE IMPERFECTO (1960 -1967)

Es cierto que el tema de un film es importante, como lo es su historia, pero para encontrar el uno como para disfrutar de la otra, es necesario que, ante el relato, el espectador ponga en juego toda su imaginación.

*Para verte mejor*  
Julio García Espinosa.

Las circunstancias históricas y culturales que favorecen al futuro director para emprender su camino son varias: la Revolución Cubana y su alcance social, radical y profundo, que recupera la soberanía de la isla y se presenta para América Latina y los pueblos del tercer mundo como una alternativa posible; el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, cuya inclinación a favor de los cines nacionales, logra ser portavoz de la vida popular, y finalmente, su experiencia personal, su necesidad de expresión y sentido de búsqueda.

### 2.1 CONTINUIDAD DE SU EXPERIENCIA CON EL NEORREALISMO: *CUBA BAILA* (1960)

*Cuba baila* es la primer respuesta de Julio García Espinosa a la construcción de un cine nacional. Muestra dos aspectos fundamentales heredados del cine neorrealista. Primero, el de tipo económico, que rechaza de la industria cinematográfica los grandes estudios, un cine de primeras figuras, y colosales movimientos de extras, dando pie a la filmación en exteriores y al empleo de artistas no profesionales.

Segundo, el relacionado con aspectos formales en cuanto a la elección del argumento. García Espinosa elige un tema sencillo que presenta las cosas tal como son: situaciones familiares en una ciudad no turística de barrios pobres, en

la que se aprecia el habla coloquial de los cubanos y se afrontan problemas humanos no resueltos por la sociedad. Todo ello con una dosis de humor e ironía que permiten al espectador despertar de los vicios sociales que arrastra de la etapa anterior a la Revolución.

#### 2.1.1 Sinopsis.

A partir de los avatares de una familia de clase media que pretende celebrar la simbólica fiesta de los XV años de su hija, García Espinosa muestra una elocuente y aguda crítica a los prejuicios sociales y a los vicios políticos de los diferentes estratos sociales habaneros, así como la actitud de los mismos, ante la música popular en la etapa de la República.<sup>29</sup>

#### 2.1.2 Tema: los vicios políticos y sociales en Cuba antes de la Revolución.

La primera secuencia inicia con una pequeña nota que hace la siguiente referencia en pantalla: *"Esta historia pudo suceder en Cuba en cualquier periodo pasado de su vida republicana. Hoy la clase media despierta y la politiquería ha sido liquidada"*.

Enseguida, observamos en la pantalla un jardín de cualquier lugar de la Habana, donde se ofrece un baile público al que asisten los padres de la futura quinceañera. El padre de la festejada, Ramón, se acerca al negro y solidario Emilio, el tipo que organiza los bailes populares en los jardines públicos, para

---

<sup>29</sup> "La república de 1902 surgió a modo de sustitutivo de la anexión colonial [1898-1902] La enmienda Platt que, como apéndice integrante de la constitución de 1901, reconocía el 'derecho' de intervención norteamericana en los asuntos internos e internacionales de la nueva república, la concesión de bases navales y la concertación de un tratado llamado de Reciprocidad (1903) constituyeron los pilares de un mecanismo de dominación que anticipaba el régimen neocolonialista actual". Le Riverend, Julio, *Op.cit.*, p. 45.

preguntar cuánto cobra una orquesta para dicho evento. Mientras Flora, despectiva y altanera, mira con menosprecio a la gente que baila y se divierte.

En la segunda secuencia observamos a Marcia, la futura quinceañera, y a sus padres en la celebración de *Mary*, una joven rubia de clase privilegiada, quien festeja sus XV años en un opulento salón, con grandes ventanales, majestuosas mesas, excelentes bocadillos, una espectacular orquesta y bellas damas de compañía. Pero sobre todo, con *gente bien*, es decir, personajes del ámbito político, entre los que se encuentra el senador Hernández Suárez .

Ellos, por un lado, conversan acerca de la grandeza de ciudades como Miami o Washington, en donde pueden hacer grandes compras para satisfacer sus gustos burgueses. Por el otro, desde la calle, la gente de escasos recursos contempla absorta el tradicional vals de XV años. Entre éstos se encuentra Joseíto, el novio de Marcia, que celoso y enojado observa a su novia bailando, obligada por la madre, con un joven de mejor posición económica y social.

Mientras tanto, Flora busca motivar por todos los medios a Ramón, para que éste, imitando la elegancia de la fiesta de *Mary*, festeje y luzca a su hija, y al concluir el gran evento, ella, al igual que *Mary*, pueda conseguir un galán bien parecido y con una buena *máquina*.<sup>30</sup>

### 2.1.3 Sentido artístico: la música popular cubana

La tercera secuencia colorea y ensalza la importancia de la música en *Cuba baila*. En ella Ramón, obligado por la esposa, acude al mitin para ganarse los favores del senador. A pesar de su indiferencia con la política concurre al evento y es el primero en llegar, "Cuando, como en la historia del flautista de Hamelin, los

---

<sup>30</sup> Nombre coloquial con el que se designa a los autos en Cuba.

músicos del Senador 'recogen' por las calles, con su ritmo, a la audiencia para su acto político".<sup>31</sup> Y al ritmo de la *Conga - conga del senador* la gente se incorpora al festivo y tumultuoso mitin.

En el *podium*, donde ya está instalado el senador y su séquito político, los músicos dejan de tocar, y el pueblo antes festivo, comienza a gritar sus demandas. El senador suelta un discurso apologético sobre sí mismo, y la cámara, como un observador más, nos muestra la fuerte contradicción entre lo que el senador dice y lo que realmente sucede en la inmediata realidad: gente con cubos vacíos porque no hay agua, niños que piden dinero y una juventud enardecida, que a pesar de los problemas económicos y políticos, se divierte.

El senador continúa con el discurso, y, en el instante en el que habla sobre la solución a los problemas del agua, uno de los asistentes, un personaje con el rostro cargado de coraje y recelo por la precaria vida que lleva, abuchea al senador. Se le acercan dos personas de seguridad para llevárselo y se desata una batalla campal, reprimida por los cuerpos represivos, que, paradójicamente, llegan con una pipa llena de agua con la cual mojan a los manifestantes. Finalmente, de forma irónica, sale una viejita gritando ¡ "agua, agua, por fin agua" !

#### 2.1.4 Comentarios.

En la primera secuencia de *Cuba baila* se aprecian dos elementos fundamentales: primero, con la nota en pantalla con la que inicia el autor el filme, se enmarca el contexto histórico: una historia que sucedió algunos años atrás, durante los últimos años de la vida republicana, en la cual dominaban el racismo, el clasismo,

---

<sup>31</sup>García Borrero, Juan Antonio, *Op.cit*, p. 125.

la demagogia política y la corrupción. Con ello reitera a su vez, que, después del triunfo de la revolución, la situación es diferente, de entrada la existencia de un pueblo en armas que destruye el poder de la burguesía y del imperialismo para dar pie a una sociedad equitativa que antes no existía.

Segundo, se observa a unos padres, cuyos rostros reflejan preocupación y angustia por su precaria situación económica, que se acercan a una orquesta para preguntar cuanto cobra para una fiesta de XV años. Aquí García Espinosa enmarca la temática social, la cual se refiere a un hecho que puede parecer insignificante, -el anhelo de unos padres por festejar a su hija-, pero como cualquier anécdota o suceso cotidiano, adquiere un significado humano; de esta manera el filme explota una de las características del neorrealismo, pero con la idiosincrasia del pueblo cubano.

En la segunda secuencia, se distingue, por un lado, a la opulenta familia de *Mary* que imita el estilo de vida y prototipo de belleza norteamericana: está tradicionalmente vinculada al mundo de la política y se convierte en modelo para las otras clases sociales de su país. Y por otro, la familia de Flora, la cual representa los prejuicios y valores de la clase media cubana que aspira, a pesar de sus carencias sociales y económicas, a verse reflejadas y reconocidas "en la aparente grandeza y finura de los pudientes". Sobre todo en el caso de la madre, que ve a su hija como el trampolín para acceder y pertenecer a la pequeña elite cubana de esos años de la República. Esta secuencia marca el relato del filme: el anhelo de la madre por pertenecer y formar parte de un estilo de vida "prometedor".

La tercera secuencia proyecta varios elementos: Ramón es un personaje poco afortunado, serio e indiferente con la política, que acude al mitin para conseguir un préstamo y cumplir con las ambiciones de su esposa, sin conseguir nada. Simultáneamente, apreciamos a un pueblo jubiloso y bailador que a pesar de su lamentable situación económica, se une paso a paso, al contoneo de una muchedumbre que disfruta y baila al ritmo de la conga, que:

[...]fue siempre la música de las comparsas en los carnavales. Fue el ritmo y la coreografía que creó el pueblo para desplazarse a grandes distancias, con orden y sin fatigarse mucho. [...] el ritmo básico de la Conga es el que acompaña a la comparsa en su marcha hacia el lugar -no importa cuán lejos quede éste - donde, ante un tribunal desplegará lo mejor de su propuesta musical. Esta característica de desplazarse colectivamente en forma disciplinada, hace que, impregnándola de un aire marcial, pueda servir para marchas militares. Pero la conga como alegría del cuerpo, es una música folclórica que sigue viva. Y, aún hoy en día, no hay cubano que pueda resistir por mucho tiempo su frenético ritmo.<sup>32</sup>

Después del triunfo de la Revolución, García Espinosa está interesado en contribuir con esta película al sentimiento de unión e identidad nacional entre los cubanos, por medio de la música y el baile, la ironía y el humor, pues para él:

La música siempre estuvo a la vanguardia de los actos que fueron conformando nuestros sentimientos de identidad nacional [...] Ha sido la música el único arte de los pobres que ha logrado influir de abajo para arriba. Es decir, ha permeado a toda la sociedad, sin distinciones de clase ni de credos".<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> García Espinosa, Julio, *De la rumba a la salsa*, artículo inédito facilitado por el autor en su visita a México, 13 de Mayo de 1998.

<sup>33</sup> *Idem.*

El elemento unificador en el filme es la música popular cubana que emana " [...] una atmósfera, un espacio donde se corteja, se bebe, se alardea, se platica y se mueve el bote [...] con un conjunto de ritmos como rumbas, congas, tangos, merengues, milongas y cha-cha-chás".<sup>34</sup>

En *Cuba baila* se exhibe a la sociedad cubana de los últimos años de la republica, con sus valores y sus prejuicios, con sus alegrías y preocupaciones, con escenas llenas de humor, ironía y música popular; con personajes que encarnan viejos valores y falsas ideas de "una buena sociedad" que sólo ve en su propio beneficio.

También en el filme se muestra el papel determinante de la música en la cultura nacional y en la vida diaria de los cubanos. Es así que García Espinosa:

Trenzó sabiamente esta historia con uno de sus gustos personales (y nacionales) por la música popular. No falta ningún ritmo en este film, desde el danzón al *boggie-woogie*, pasando por la guaracha, la conga, el cha cha cha y la rumba. No se trata de meras inserciones de la música en la historia, sino que ésta adquiere una "ciudadanía en la película como uno de sus protagonistas simbólicos principales."<sup>35</sup>

Por un lado, *Cuba baila* representa para el director el inicio de su carrera, la posibilidad de explorar el lenguaje cinematográfico y la oportunidad de poner en práctica lo aprendido en Italia. Por otro, para el cine cubano, es uno de los primeros largometrajes de ficción realizado después del triunfo revolucionario, es un filme que reúne el valor artístico y la función social y, finalmente, es un producto de la nueva cultura y pensamiento de la revolución.

En el filme, se escuchan bajo la asesoría musical de Odilio Urfé, las composiciones de Marcelino Guerra, la guaracha *Pare cochero*, de Ignacio

---

<sup>34</sup> Torres, Vicente Francisco, *Op.cit.*, p. 57.

<sup>35</sup> García, Borrero Juan Antonio, *Op.cit.*, p. 125.

Piñero; *Conga conga del senador*; y el cha cha chá, *Cógele bien el compás*, de Enrique Jorrín, a cargo de la Orquesta Folklórica Nacional, del Grupo Típico Cubano y de Bebo Valdés y su Cuartel.

Esta película recibió "Diploma de Honor" en el XVI *Festival Internacional del Film de Locarno*, Suiza, 1961.

## 2.2 UNA ACTITUD ANTIIMPERIALISTA: *EL JOVEN REBELDE* (1961).

*El joven rebelde* es la experiencia incómoda de García Espinosa, ya que la historia la siente ajena a su sensibilidad y no la narra cinematográficamente como le hubiera gustado. Por una parte, se siente comprometido a realizar el filme, porque el guionista es Cesare Zavattini, una de las grandes figuras del neorrealismo, su principal influencia y, por otra, es el momento en el que se cuestiona su herencia cinematográfica, se divorcia de la corriente neorrealista y reafirma los logros alcanzados por la revolución.

El director, comprometido con el proyecto ideológico revolucionario e inmerso en la lucha antiimperialista de aquellos años, muestra al pueblo cubano el proceso por el que pasan muchas de las personas que se integran a las filas insurrectas. La intención del filme es difundir las ideas revolucionarias y transmitir un mensaje social: el valor de sus hombres e ideales.

El logro del filme, a pesar de ser sencillo, sobrio y sin una expresión cinematográfica personal del director, como lo ha contado en varias ocasiones, es la madurez política y la toma de conciencia que el protagonista alcanza al convertirse de campesino a guerrillero.

### 2.2.1 Sinopsis.

Pedro es un joven campesino, impetuoso y henchido de coraje, que anhela formar parte del ejército rebelde radicado en Sierra Maestra. Su interés lo lleva a abandonar su casa. Es aceptado en uno de los grupos guerrilleros, pero tiene que subordinarse a los órdenes de Artemisa, el jefe del batallón, quien no le permite participar en las acciones hasta que se eduque y se entrene. Su comportamiento hostil y agresivo le trae constantes enfrentamientos con sus superiores. Finalmente, en una batalla decisiva para la Revolución, Pedro alcanza su madurez como guerrillero.

### 2.2.2 Tema: *el proceso de un guerrillero.*

Al amanecer, Pedro decide informarle a su madre que se va a la Sierra para integrarse a las filas del *Ejército Rebelde*. Su madre le advierte que no se vaya, pues los soldados del dictador Fulgencio Batista están por todos lados. Pedro hace caso omiso y, esa misma noche va por su amigo Juan, juntos deciden sustraer un revólver del negocio del tío de Juan, quien se encuentra atendiendo a un cliente.

Con el pretexto de ir al baño, Juan se introduce al cuarto de al lado del negocio para buscar el revólver. Inesperadamente su tío va a buscarlo, lo encuentra con el arma en las manos y lo reprende. Entonces el tío se dirige a Pedro y le dice que no le importa lo que quiera hacer él, pero que a su sobrino lo deje en paz. Ante esto, Pedro decide emprender la marcha solo hacia la Sierra Maestra.

Al día siguiente, Pedro se encuentra a una niña que lo lleva al lugar donde se encuentran los insurrectos. Ellos al verlo con el arma se le acercan para

preguntarle qué quiere y él les comenta su interés por formar parte del grupo. Es aceptado en el batallón No. 15. Esa misma noche los rebeldes se reúnen a leer fragmentos del ideólogo, poeta y mártir de la independencia cubana, José Martí. Pero Pedro se niega a integrarse al grupo de lectura porque no sabe leer y escribir, entonces Artemisa, el jefe del batallón, se da cuenta y lo manda a tomar clases.

El batallón comienza la travesía para llegar al mar y en uno de los descansos Pedro conoce a la niña Isabel, que le pide a su regreso traerle un caracol de mar. Durante la noche llegan al mar y se preparan para robar la sal. Después de robarla, al ir por el caracol de Isabel, Pedro es visto y sorprendido, se efectúa una escaramuza entre ellos y los guardacostas. Los insurrectos logran huir y cuando llegan al lugar donde estaba Isabel, todo ha sido destruido por las bombas.

A la mañana siguiente, Artemisa elige voluntarios para inspeccionar la zona bombardeada, menos a Pedro, quien se siente lastimado en su orgullo y le dice: "negro de mierda". Uno de los integrantes lo escucha y lo golpea, le recrimina que no haya aprendido nada y le dice que en la Revolución no hay negros o blancos, sólo hombres, sin raza y sin color.

Cansado de la disciplina en el campamento, Pedro decide dejar el batallón, pero esa noche uno de sus compañeros cae muerto. Durante el velorio de éste, se escuchan las últimas noticias que emite *Radio Rebelde* acerca del avance de la Revolución. Campechuela, uno de los personajes que forma parte del batallón, durante el velorio se roba una ración de queso. Por la mañana, Artemisa somete al ladrón al juicio de los demás, que deciden expulsar a Campechuela. Pedro

intercede por el ladrón ante Artemisa, pero él le contesta: "*Tú no entiendes, esto es la Revolución*".

### 2.2.3 Comentarios.

En los cuatro fragmentos descritos anteriormente, por una parte, se distingue, la temática de la guerrilla, la representación de los combates que se libran con heroísmo en las montañas, y el significado de la lucha armada en Cuba. Y por otra, se transmite de manera ejemplar uno de los objetivos que se trazó la naciente cinematografía cubana: exaltar los nuevos valores revolucionarios.

*El joven rebelde* nos da una serie de lecciones de lo difícil y comprometedor que significa ser revolucionario: se tiene que saber leer y escribir, seguir una disciplina estricta, duros entrenamientos; pero también ser honestos, no robar, no ser racistas y entregar todo por la revolución. Todo ello se ejemplifica a través de Pedro, "un muchacho superficial, inculto, ignorante, que siente alrededor suyo todo ese movimiento y que también quiere entrar en él, porque tiene un alma instintiva, valiente, generosa, pero sin comprender bien la finalidad".<sup>36</sup>

García Espinosa representa en esta película esa realidad; la del empuje de todos los combatientes, que, en palabras del entonces presidente del ICAIC, Alfredo Guevara:

Son los combatientes y los combates, y son los triunfos, como el de la revolución cubana, son los combates que se libran y las derrotas que se infligen al enemigo, al imperialismo yanqui, son los combates y los triunfos (sus derrotas), el germen de un nuevo cine tercermundista, de un cine revolucionario y antiimperialista. Es en esos combates en los que se ha hecho posible para América Latina, para sus vanguardias, y en este caso para sus cineastas, reencontrar la conciencia de sí, de su autonomía cultural, de sus posibilidades reales y de sus derechos y de sus

---

<sup>36</sup> García Borrero, Juan Antonio, *Op.cit.*, p. 130.

deberes, el primero de ellos: combatir. También con la cámara mientras sea posible y eficaz. Y en un más alto nivel de conciencia, y de urgencia, con el fusil.<sup>37</sup>

En *El joven rebelde*, el director difunde la idea de que para vencer al imperialismo se necesita de un pueblo educado:

El ejército rebelde en los territorios bajo su control y en su propia conducta, aplicó medidas que la revolución en el poder extendería en todo el país y a toda la vida nacional. La alfabetización y educación política en la población campesina y en las filas de los combatientes [...]<sup>38</sup>

El filme muestra la toma de conciencia y el proceso de transformación de un campesino que se convierte en guerrillero, y con ello cumple una función social, ser ejemplo frente a la población, ya que si alguien se compromete con una lucha por un mundo diferente no puede ser portador de vicios, es por eso que a través de este personaje el director ofrece una visión del proceso revolucionario cubano.

*El joven rebelde* coincide con una etapa de la cinematografía cubana que está en búsqueda de su propia expresión y, si bien está apegada al neorealismo como principal influencia, toma de su propia historia y manifestación cultural los elementos con los que se comienza a delinear la identidad del cine cubano.

El filme es importante para Cuba y para América Latina porque se convierte en un arma ideológica, en un instrumento educativo que en esos años de fervor revolucionario ejemplifica el comportamiento y la disciplina que debe de seguir un guerrillero.

---

<sup>37</sup> Guevara, Alfredo, *Los cineastas latinoamericanos hemos aprendido a descubrir al enemigo y a desenmascarar sus mediaciones*, Hojas de cine: *Testimonio y documentos del nuevo cine latinoamericano*, Vol. III, Centroamérica y El Caribe, México, SEP/FMC/UAM, p. 61.

<sup>38</sup> Harnecker, Martha, *Op.cit.*, p. 32.

El filme tiene esta influencia literaria, pero también utiliza recursos del género picaresco, en donde el pícaro es de clase media baja, lleva una vida aventurera y trabajosa, cambia de amos y lugares y usa malas artes y engaños para poder vivir. Esto le sucede a Juan Quin Quin que a lo largo de la película fracasa en todo lo que se propone, sea cura, jugador de gallos, actor de circo ó torero, hasta que se convierte en guerrillero:

El proceso de una Revolución y, en general, de los cambios progresivos en el mundo, en buena medida, son productos de sucesivos fracasos. El personaje principal en nuestra época era el guerrillero, estamos hablando de los años 60 donde los cambios en América Latina no se vislumbraban de otra manera que no fuera a través del enfrentamiento armado, por lo tanto era la figura del guerrillero la más importante.<sup>44</sup>

Con la realización de este filme García Espinosa anticipa de manera novedosa una nueva forma de percibir la realidad, más compleja y elaborada. "Representa la sabiduría directa, al gusto de lo vital, la ironía (la guasa), la alerta inteligencia de nuestro campesinado" <sup>45</sup> y responde a decir cosas nuevas en un contexto nuevo. A propósito de ello, Marcel Martín sugiere que el filme se podría subtítular "¡Cómo hacer la Revolución sin fatigarse realmente!" y aludiendo a la escena final en la que Juan Quin Quin se vuelven hacia la cámara y guiña el ojo al espectador: "Ya usted ve que no es tan difícil poner en marcha una revolución en América Latina",<sup>46</sup> hace gala de la sapiencia de los cubanos que saben reírse de sí mismos.

---

<sup>44</sup> Victor Fowler Calzada, *Conversaciones con un cineasta incómodo: Julio García Espinosa*, New England, Purkara Life Achievement Award for the Media Arts, Colección "Cine Si", 1997, p. 85.

<sup>45</sup> Eduardo Manet, "Juan Quin quin y sus aventuras", *Cine Cubano*, Año 6, num. 38. p. 41.

<sup>46</sup> Juan Antonio García Borrero, *Julio García Espinosa: Las estrategias de un provocador*, p. 140.

En una crítica después del estreno Eduardo Manet enumero los siguientes logros del filme. En cuanto a la historia, el tono “cubano” de la trama, los diálogos y los personajes; en cuanto a la dramaturgia, el rompimiento de la estructura convencional, la inserción de lo “cubano tradicional” dentro de un lenguaje cinematográfico moderno y la expresión cinematográfica del director.

En cuanto a los aspectos técnicos, en la fotografía, el nivel alcanzado por el trabajo de Jorge Haydu y la utilización de regiones no presentadas antes por el cine cubano; en la música, las composiciones de Leo Brouwer y haber logrado “fundir” la imagen con la música; además de la utilización oportuna de otros recursos como los “globitos” de las tiras cómicas.

En los momentos en los que el cine cubano está en busca de su personalidad, *Las aventuras de Juan Quin Quin* contribuye a concebir el cine a partir de sucesivas negaciones, a romper con la dramaturgia tradicional y a reflejar la idiosincrasia y cultura cubana. Además de ser el anuncio práctico, de lo que dos años después se da a conocer, desde el punto de vista teórico, como *un cine imperfecto*.

*Las aventuras de Juan Quin Quin* es un cine moderno, contemporáneo y sin duda tiene la expectativa de complacer a cualquier espectador que busque un cine diferente, divertido, y que le provoque el placer de cuestionarlo:

Como todo filme inspirado más en la renovación que en la reafirmación, en su momento de estreno las opiniones quedarían radicalmente divididas en el contexto nacional: para algunos, se trataba de una cinta mal editada, pretenciosa, cuando no extravagante; para otros, era el primer síntoma de un cine cubano auténticamente popular, división de criterios que no impidió (todo lo contrario) que

la película se convirtiera en uno de los mayores fenómenos de popularidad en toda nuestra historia fílmica.<sup>47</sup>

Las aventuras de Juan Quin Quin es al lado de *Lucía*, *La primera Carga al Machete* y *Memorias del Subdesarrollo*, una de las más representativas del cine cubano. Obtuvo los siguientes premios: "Mención de Honor" en el *II Encuentro Internacional de cine Iberoamericano*, Barcelona, España, 1968; "Mención Selección Anual de la Crítica", La Habana, 1968; Premio "Aspara de oro" (mejor dirección) en el *II Festival Internacional de Phnom Penh*, Camboya, 1969 y "Certificado al Mérito" en el *I Festival de Cine de Guyana*, 1976.

---

<sup>47</sup> García, Borrero Juan Antonio, *Julio García Espinosa: Las estrategias de un provocador*, p. 142.

### 3. POR UN CINE IMPERFECTO: PLANTEAMIENTOS TEORICOS (1969-1976)

Julio García Espinosa escribe *Por un cine imperfecto* en 1969. Conocida en este manifiesto teórico una serie de reflexiones en torno al cine y la cultura latinoamericana, que posteriormente amplía y extiende, en sus artículos: *En busca del cine perdido* (1971) *Carta a la revista chilena primer plano* (1971) *Intelectuales y artistas del mundo entero, desuníos!* (1973) *Una imagen recorre al mundo* (1975) *Instrucciones para hacer un filme es un país subdesarrollado* (1975) *Sobre las escuelas de cine y televisión* (1976) y *Los cuatro medios de comunicación son tres: cine y TV* (1976).

Esta serie de reflexiones devienen del cambio político y social que se da en la isla a partir del triunfo de la revolución, de los movimientos de liberación en el tercer mundo, y del desarrollo del *Nuevo Cine Latinoamericano* y del *Nuevo Cine Cubano*, cuya máxima expresión política y artística se da de 1965 a 1975. Este capítulo, desde una perspectiva latinoamericana, aborda la problemática del cine que el autor expone en su ensayo *Por un cine imperfecto*, y rastrea en el resto de sus artículos, los puntos fundamentales que contribuyen a entender dicha problemática.

#### 3.1 OBJETIVOS

Conocer los antecedentes del *Nuevo Cine Latinoamericano* y del *Nuevo Cine Cubano* para aterrizar en su postulado teórico *Por un Cine imperfecto*. A partir de éste concepto, abordar la problemática implícita en el cine: ¿Cómo puede contribuir el cine a borrar las fronteras entre un arte culto y un arte popular para que el arte se convierta en una verdadera opción cultural? ¿Cómo hacer un cine auténticamente latinoamericano en países que cuentan con pocos recursos

económicos? ¿Cómo hacer un cine entretenido, que le guste al público, que sea una verdadera expresión latinoamericana, y que a la vez, rompa con la dominación ideológica del espectador?

### 3.2 PROCEDIMIENTO

El capítulo se divide de la siguiente manera. En primer lugar se exponen los aspectos generales del *Nuevo Cine Latinoamericano* y del *Nuevo Cine Cubano* como antecedentes y parte constitutiva de un *cine imperfecto*. En segundo, se define ¿qué es un *cine imperfecto*?. En tercero, se expone la postura de García Espinosa frente al *cine imperfecto* como arte y la relación de éste concepto con el arte culto, con el arte popular, y su posición respecto a la desaparición del arte.

En cuarto, a grandes rasgos, se mencionan las causas histórico-económicas que han bloqueado en la mayor parte de los países del continente el desarrollo de dicha industria, y posteriormente, desde el contexto cubano, se aborda el interés del cineasta por plantear la revolución en el cine, por transformar la relación de los artistas con la industria y por hacer un cine con pocos recursos económicos y que sea de calidad.

Por último, se expone qué es la dramaturgia tradicional, qué significa la búsqueda de una nueva dramaturgia y las partes fundamentales que constituyen dicha propuesta: la relación entre realidad y ficción, entre la forma y el contenido, el sistema de géneros y los recursos expresivos. Se aclara que el hilo conductor que guía esta investigación es de orden cultural, y apunta desde una perspectiva cubana y latinoamericana, a entender el cine en su dimensión integral.

### 3.3 ANTECEDENTES

#### 3.3.1 *El nuevo cine latinoamericano.*

En la mayor parte de los países de América Latina a lo largo la década de los treinta, cuarenta y mediados de los cincuenta, destaca por una parte, el predominio de filmes norteamericanos, cuyo interés es reforzar a través de sus historias, la ideología capitalista. Por otra, gran parte de las películas de países como México, Brasil y Argentina, herederos de la tradición cinematográfica hollywoodense, reproducen en su mayoría las mismas historias, agregando a éstas, ciertos toques nacionalistas, sin lograr con ello, ser un auténtico reflejo de la cultura latinoamericana.

El éxito de dichos filmes se basó en gran parte en el melodrama, calificado por Silvia Oroz<sup>48</sup> como “el cine de lágrimas en América Latina”, este género se caracterizó por ser la educación sentimental del público, por funcionar como la escala de valores universales de la sociedad y por fortalecer la estabilidad de las relaciones sociales. El melodrama, producto de una visión reaccionaria e individualista, impone una percepción maniquea del mundo, define estereotipos, y ofrece un panorama superfluo de la realidad.

Este cine se acomoda entonces, con sus instancias melodramáticas, a las secuelas de un arte sentimental y sublimador, en el que predomina la problemática individual sobre la del medio, y donde el carácter clasista de los personajes pasa a segundo plano [...] Esta mistificación es la fiel expresión de una cultura en la que el concepto de lo nacional sólo representa el peso muerto de la evolución social, carente de espíritu de transformación revolucionario y en donde se han fusionado explotadores y explotados, más allá de sus contradicciones irreconciliables como clases.<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Para una visión más amplia sobre este tema recomiendo consultar a Silvia Oroz, *Melodrama: Cine de lágrimas en América Latina*, México, UNAM, 1992.

<sup>49</sup> Enrique Colina y Daniel Díaz Torres, “Ideología del melodrama en el viejo cine latinoamericano”, *Cine Cubano*, La Habana, No. 73. pp. 14-26.

Como respuesta a estos subproductos, surge a mediados de los cincuenta, el *Nuevo Cine Latinoamericano*.<sup>50</sup> En una primera fase se desarrolla en Argentina con *Tire dié* (1958) y *Los inundados* (1961) de Fernando Birri; en Brasil con *Río Cuarenta Grados* (1955) y *Río Zona Norte* (1957) de Nelson Pereira Dos Santos; y en Cuba, con *El mégano* (1955) de Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea. Durante esta primera etapa se nutre de la corriente cinematográfica neorrealista y se propone ser un reflejo veraz de la historia y cultura latinoamericana.

En los sesenta, dos factores fundamentales contribuyen para que esta corriente cobre un nuevo ímpetu. El primero, es la ola revolucionaria y antiimperialista que embate las estructuras políticas y sociales del tercer mundo; el segundo, la influencia de otras corrientes cinematográficas que se dan en el ámbito mundial: *la nueva ola francesa*, *el free cinema inglés* y *el New American Cinema*.<sup>51</sup> Ambos factores permiten que el *Nuevo Cine Latinoamericano* presente características particulares en cada uno de los países de la región, y logre, sin embargo, un rasgo en común: ser un instrumento revolucionario de combate en la confrontación ideológica y artística, en contra del imperialismo ideológico y cultural.

---

<sup>50</sup> Al lado esta producción filmica surge toda una producción teórica. Destacan solo por mencionar algunos de los textos: *Por un cine imperfecto, instrucciones para hacer un filme en un país subdesarrollado, desarrollar una cultura nueva sobre el cadáver de los últimos burgueses*, de Julio García Espinosa; *Estética de la violencia* y *No al populismo* de Glauber Rocha; *Hacia un tercer cine*, de Fernando Solanas y Octavio Gettino, *el cine chileno y la unidad popular*, de Miguel Littin, etc. Cabe destacar que dicha labor teórica está estrechamente ligada a la práctica filmica y es posterior a la realización de ésta.

<sup>51</sup> Para un panorama más amplio recomiendo consultar a: José Enrique Monterde, y Esteve Rimbaud, *Los nuevos cines europeos 1955/1970*, colección Ordel, Barcelona, Lerna, 1984.

Resultado de ello son: en Brasil, **el Cinema Novo**, con *Dios y el diablo en la Tierra del Sol* (1964) de Glauber Rocha; en Argentina, **el Tercer Cine**, con *La hora de los homos* (1968) de Fernando Solanas y Octavio Getino; y, en Bolivia, **Teoría y práctica de un cine junto al pueblo** con *Ukamau* (1966) y *El coraje del pueblo* (1968) de Jorge Sanjinés. Todos estos filmes proponen una nueva, distinta y original visión del mundo subdesarrollado y son acompañados de una producción teórica propia de los países latinoamericanos.

Años más tarde esta corriente cinematográfica se prolonga en Colombia con el filme *Qué es la democracia* (1970) de Carlos Álvarez; en Uruguay con la realización *Uruguay 69: el problema de la carne* (1969) de Mario Handler; y en Chile, con la trilogía de *La batalla de Chile* (1974), de Patricio Guzmán, entre otros. Para finales de la década se amplía con una variada producción de documentales y cortometrajes en México, Panamá, Nicaragua y otros países de la región.

Todos los movimientos se proponen reaccionar contra un pasado que con sus esquemas preestablecidos se ha vuelto estrecho y rígido. La pintura debe darse en otros rumbos, en otros horizontes, en otros horizontes.<sup>52</sup>

El *Nuevo Cine Latinoamericano* para los países del continente es un nuevo paradigma cultural, una alternativa posible que favorece la creación de un cine con fisonomía propia, representa una realidad auténticamente latinoamericana y se convierte en instrumento de combate ideológico. Sin embargo, dos factores fundamentales no permiten que continúe su desarrollo.

---

<sup>52</sup> Francesco Casetti, *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 94.

Por una parte, al ser un instrumento de lucha y descolonización, los regímenes militares subyugados a los intereses imperialistas no tardaron en ejercer la censura<sup>53</sup> sobre este medio, cineastas encarcelados, películas secuestradas y una continua represión ideológica interrumpieron al movimiento en su expansión.

Por otra, a pesar de la proyección y del prestigio que logra en el ámbito mundial, los cineastas de esta vanguardia relegan el aspecto económico del cine, sin permitir afrontarlo en su dimensión integral. Algunos estudiosos como Alberto Hajar<sup>54</sup> lo descalifica por considerarlo un producto burgués que, lejos de llegar al consumo masivo, sólo es visto por pequeños grupos de intelectuales.

### 3.3.2 *El nuevo cine cubano.*

En el caso de Cuba, ante un panorama histórico diferente, gracias al triunfo de la revolución, se generan nuevos cambios para los cubanos que aun festejan la primer derrota del imperialismo norteamericano en la región. En el campo de la cultura y específicamente en el cine, se crea en 1959 el **Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica** (ICAIC) organismo que se propone definir los criterios artísticos y económicos de la naciente industria; y organizar la producción, distribución y exhibición de los filmes cubanos y latinoamericanos.

La transformación que se gesta en la sociedad cubana abre un camino inédito para la evolución del cine de este país. En esos años Tomás Gutiérrez

---

<sup>53</sup> Un artículo completo sobre este tema es el de Carlos Álvarez, "Sobre la Censura", *Octubre 4*, México, Diciembre 1975, pp. 3-14. Además del libro de Isaac León Frías, *Los años de la conmoción*, México, UNAM, 1979.

<sup>54</sup> Alberto Hajar, *Hacia un tercer cine*, cuadernos de cine número 20, México, UNAM, 1972, pp. 7-26.

### 3. POR UN CINE IMPERFECTO: PLANTEAMIENTOS TEORICOS (1969-1976)

#### 3.3 ANTECEDENTES

##### 3.3.1 *El nuevo cine latinoamericano.*

En la mayor parte de los países de América Latina a lo largo de la década de los treinta, cuarenta y mediados de los cincuenta, destaca, por una parte, el predominio de filmes norteamericanos, cuyo interés es reforzar la ideología capitalista, a través de sus historias y sus formas de narración. Por otra, gran parte de las películas de países como México, Brasil y Argentina, herederos de la tradición cinematográfica hollywoodense, reproducen en su mayoría las mismas historias y narrativas, agregando a éstas ciertos toques nacionalistas, sin lograr con ello ser un auténtico reflejo de la cultura latinoamericana.

El éxito de dichos filmes se basó en gran parte en el melodrama, calificado por Silvia Oroz<sup>48</sup> como “el cine de lágrimas en América Latina”. Este género se caracterizó por ser la educación sentimental del público, por funcionar como la escala de valores universales de la sociedad y por fortalecer la estabilidad de las relaciones sociales. El melodrama, producto de una visión reaccionaria e individualista, impone una percepción maniquea del mundo, define estereotipos y ofrece un panorama superfluo de la realidad.

Este cine se acomoda entonces, con sus instancias melodramáticas, a las secuelas de un arte sentimental y sublimador, en el que predomina la problemática individual sobre la del medio, y donde el carácter clasista de los personajes pasa a segundo plano [...] Esta mistificación es la fiel expresión de una cultura en la que el concepto de lo nacional sólo representa el peso muerto de la evolución social, carente de espíritu de transformación revolucionario y en donde se han fusionado

---

<sup>48</sup> Para una visión más amplia sobre este tema recomiendo consultar a Oroz, Silvia *Melodrama: Cine de lagrimas en América Latina*, México, UNAM, 1992.

explotadores y explotados, más allá de sus contradicciones irreconciliables como clases.<sup>49</sup>

Como respuesta a estos subproductos, surge a mediados de los cincuenta el *Nuevo Cine Latinoamericano*.<sup>50</sup> En México<sup>51</sup> sobresalen *Raíces* (1953), de Benito Alazraki, *Torero* (1956)<sup>52</sup>, y *El brazo fuerte* (1958), de Giovanni Korporaal; en Argentina con *Tire dié* (1958), y *Los inundados* (1961), de Fernando Birri; en Brasil con *Río Cuarenta Grados* (1955), y *Río Zona Norte* (1957), de Nelson Pereira Dos Santos; y en Cuba, con *El mégaro* (1955), de Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea. Estas producciones se proponen ser un reflejo veraz de la historia y cultura latinoamericana.

En los sesenta, dos factores fundamentales contribuyen para que esta corriente cobre un nuevo ímpetu. El primero, es la ola revolucionaria y antiimperialista que embate las estructuras políticas y sociales del tercer mundo; el segundo, la influencia de otras corrientes cinematográficas que se dan en el

---

<sup>49</sup> Colina, Enrique y Daniel Díaz Torres, "Ideología del melodrama en el viejo cine latinoamericano", *Cine Cubano*, La Habana, No. 73. pp. 14-26.

<sup>50</sup> Al lado de esta producción fílmica surge toda una producción teórica. Destacan solo por mencionar algunos de los textos, *Por un cine junto al pueblo*, (1975), de Jorge Sanjinés; *Estética de la violencia y No al populismo*, (1971), de Glauber Rocha; *Hacia un tercer cine*, (1969), de Fernando Solanas y Octavio Getino; *el cine chileno y la unidad popular*, (1973), de Miguel Littin. Cabe destacar que dicha labor teórica está estrechamente ligada a la práctica fílmica y es posterior a la realización de ésta. Sobre este tema se puede consultar la colección *Hojas de cine, testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, México, SEP/UAM, 1988, Frías León, *Los años de la conmoción*, México, UNAM, 1979.

<sup>51</sup> "en 1958 se fundó el Grupo Cine Taller, integrado por Julio Pliego, Alfonso Muñoz, Guillermo Bonfil, Manuel González Casanova, Nancy Cárdenas, Carlos Fernández, Eduardo Lizalde y Rubén Anaya. Pretendía realizar películas de interés cultural y social. Sólo logró elaborar algunos guiones de televisión pero es un antecedente del deseo de cambio". Viñas, Moisés, *Historia del cine mexicano*, México, UNAM, 1986, p. 199.

<sup>52</sup> Ambos filmes *Raíces* y *Torero*, son producidas por Manuel Barbachano Ponce, el único productor del cine mexicano que en esos años le da un impulso al cine independiente. También apoya la realización de *Cuba baila* (1961) de Julio García Espinosa.

ámbito mundial: *la nueva ola francesa, el free cinema inglés y el New American Cinema*<sup>53</sup> Ambos factores permiten que el *Nuevo Cine Latinoamericano* presente características particulares en cada uno de los países de la región, y logre, sin embargo, un rasgo en común: ser un instrumento revolucionario de combate en la confrontación ideológica y artística, en contra del imperialismo ideológico y cultural.

Resultado de ello son: en Brasil, **el Cinema Novo**, con *Dios y el diablo en la Tierra del Sol* (1964) de Glauber Rocha; en Argentina, **el Tercer Cine**, con *La hora de los hornos* (1968) de Fernando Solanas y Octavio Getino; y, en Bolivia, **Teoría y práctica de un cine junto al pueblo** con *Ukamau* (1966) y *El coraje del pueblo* (1968) de Jorge Sanjinés. Todos estos filmes proponen una nueva, distinta y original visión del mundo subdesarrollado y son acompañados de una producción teórica propia de los países latinoamericanos.

Años más tarde esta corriente cinematográfica se prolonga en Colombia con el filme, *Qué es la democracia* (1970) de Carlos Álvarez; en Uruguay con la realización, *Uruguay 69: el problema de la carne* (1969) de Mario Handler; y en Chile, con la trilogía de *La batalla de Chile* (1974), de Patricio Guzmán, entre otros. Para finales de la década se amplía con una variada producción de documentales y cortometrajes en México, Panamá, Nicaragua y otros países de la región.

Todos los movimientos se proponen reaccionar contra un pasado que con sus esquemas preestablecidos se ha vuelto estrecho y rígido. La ruptura debe darse

---

<sup>53</sup> Para un panorama más amplio recomiendo consultar a: Monterde, José Enrique, y Esteve Rimbaud, *Los nuevos cines europeos 1955/1970*, Colección Ordell, Barcelona, Lerna, 1984.

en todos los frentes, tanto en la forma de hacer cine como en la formulación de nuevas teorías críticas.<sup>54</sup>

El *Nuevo Cine Latinoamericano* para los países del continente es un nuevo paradigma cultural y una alternativa posible que favorece la creación de un cine con fisonomía propia, representa una realidad auténticamente latinoamericana y se convierte en instrumento de combate ideológico. Sin embargo, dos factores fundamentales no permiten que continúe su desarrollo.

Por una parte, al ser un instrumento de lucha y descolonización, los regímenes militares que se fueron imponiendo en toda América Latina, subyugados a los intereses imperialistas no tardaron en ejercer la censura y la persecución sobre este medio, a partir de finales de los cincuentas, cineastas encarcelados, películas secuestradas y una continua represión ideológica interrumpieron al movimiento en su expansión.<sup>55</sup>

Por otra, a pesar de la proyección y del prestigio que logra en el ámbito mundial este cine con matices políticos, los cineastas de esta vanguardia se ven obligados a relegar el aspecto económico del cine, sin permitir afrontarlo en su dimensión integral. Algunos estudiosos como Alberto Hajar<sup>56</sup> lo descalifica por considerarlo un producto burgués que, lejos de llegar al consumo masivo, sólo es visto por pequeños grupos de intelectuales.

---

<sup>54</sup> Casetti, Francesco, *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, 1994, p. 94.

<sup>55</sup> Un artículo completo sobre este tema es el de Carlos Álvarez, "Sobre la Censura", *Octubre 4*, México, Diciembre 1975, pp. 3-14. Además del libro de León Frlas, Isaac, *Los años de la conmoción*, México, UNAM, 1979.

<sup>56</sup> Hajar, Alberto, *Hacia un tercer cine*, cuadernos de cine numero 20, México, UNAM, 1972, pp. 7-26.

### 3.3.2 *El nuevo cine cubano.*

En el caso de Cuba, ante un panorama histórico diferente, gracias al triunfo de la revolución, se generan nuevos cambios para los cubanos que aún festejan la primer derrota del imperialismo norteamericano en la región. En el campo de la cultura y específicamente en el cine, se crea en 1959 el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), organismo que se propone definir los criterios artísticos y económicos de la naciente industria y organizar la producción, distribución y exhibición de los filmes cubanos y latinoamericanos.

La transformación que se gesta en la sociedad cubana abre un camino inédito para la evolución del cine de este país. En esos años, Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa se dan a la tarea de realizar los primeros cortometrajes: *Esta tierra nuestra* (1959) y *La vivienda* (1959) respectivamente. Su finalidad es propagandística, de formación y difusión para transmitir al pueblo el nuevo pensamiento revolucionario.

García Espinosa realiza sus primeros largometrajes, *Cuba baila* (1960) y *El joven rebelde* (1961). Para él estos filmes no tienen ningún encanto formal y sólo marcan el inicio de su carrera filmica, ya que, por un lado, le permiten poner en práctica lo aprendido de la corriente neorrealista y, por otro, instruirse en el manejo de la técnica cinematográfica. Es hasta la realización de *Las aventuras de Juan Quin Quin* (1967) que logra plasmar su expresividad por vez primera. Por esos años el cine cubano da sus mejores frutos: *Manuela* (1966), *La muerte de un burócrata* (1966), *Memorias del Subdesarrollo* (1968), *Lucía* (1968) y *La primera carga al machete* (1969), cabe además mencionar el cine documental

de Santiago Álvarez. Estas producciones se caracterizan por romper con el neorrealismo italiano, su principal herencia cinematográfica; se nutren de nuevas corrientes filmicas y teóricas que se dan en el ámbito mundial; permiten la consolidación de un lenguaje propio; extienden la temática de acuerdo con las nuevas circunstancias sociales, políticas y culturales; procuran un mayor rigor en la concepción artística de los filmes; y, finalmente, toman más en cuenta la concepción del cine como espectáculo.

En esta etapa de consolidación de la cinematografía cubana, Julio García Espinosa reflexiona en torno al papel del cine y la cultura latinoamericana. Cristaliza estos pensamientos en su ensayo *Por un cine imperfecto* (1969) y pone de manifiesto su interés por comprender la problemática del cine y la cultura más allá de su función artística.

#### 3.4 EL CONCEPTO DE UN CINE IMPERFECTO

*Por un cine imperfecto* es una respuesta del director a sus inquietudes artísticas. Es una nueva poética antimperialista que expone un conjunto de principios ideológicos, económicos y culturales en torno al cine. Es la idea de entender el cine como una totalidad, una estructura social vinculada al sistema y a sus contradicciones. Es un cine subordinado a intereses que no son únicamente artísticos, es decir, cumple una función ideológica, crítica y que permite contribuir a la superación de la sociedad dividida en clases.

Del mismo modo, es la antítesis del cine comercial norteamericano e imperialista, el cual es definido por García Espinosa, como un cine "perfecto", porque está técnicamente logrado. Sin embargo, a pesar de que en algunas ocasiones se ha mal entendido el término, el *cine imperfecto* no pretende ser un

cine mal hecho ni de mala calidad, al contrario, su objetivo es ser un cine bien logrado que pueda competir con el cine comercial.

La validez del *cine imperfecto* es su lucha contra el imperialismo como concepción del mundo:

Es la esencia de nuestra visión de la realidad como es el centro de nuestra preocupación cinematográfica. El antiimperialismo marca nuestra actitud frente a la vida, como marca nuestra actitud frente al cine. Es nuestra manera orgánica de relacionar la vida con el arte o el arte con la vida, porque no partimos de cero, nos apoyamos en el marxismo-leninismo, en la experiencia del movimiento revolucionario y en nuestro proyecto socialista.<sup>57</sup>

En el capitalismo el cine comercial representa los intereses de un pequeño grupo en el poder, en última instancia, lo único que persigue es la reproducción de su poderío económico e ideológico sobre las clases explotadas; en cambio, en el socialismo el cine se plantea como un instrumento que pretende contribuir a la superación del hombre, ya que para el teórico cubano:

El cine existe, luego es una necesidad contemporánea que toda cultura tenga la posibilidad de expresarse a través de él. Ningún otro medio de expresión, incluyendo la televisión, llega a alcanzar la fuerza del cine para dar, a nivel internacional, la imagen de un país.<sup>58</sup>

El cine imperfecto es una visión del cine integral, practicable y funcional, no sólo es un manifiesto teórico que permite entender el cine en su totalidad, sino una poética interesada que puede cobrar forma en el ensayo de otro cine. Es una alternativa consecuente con los procesos históricos de cada país y ofrece entender el cine en su complejidad.

---

<sup>57</sup> García Espinosa, Julio, "Carta a la revista Chilena Primer Plano", en: *Una imagen recorre al mundo*, México, Filmoteca UNAM, 1979, p. 43.

<sup>58</sup> García Espinosa, Julio, "El destino del cine", en *La doble moral del cine*, Bogota, Voluntad, 1995, p. 89.

### 3.5 EL CINE IMPERFECTO COMO ARTE

Para García Espinosa, el arte es una actividad condicionada por los intereses ideológicos, culturales y económicos de la sociedad de la cual forma parte y bajo los estatutos de ésta determina su producción. Se cuestiona ¿Cómo puede contribuir el *cine imperfecto* a borrar las fronteras entre un arte culto y un arte popular, para que éste se convierta en una verdadera opción cultural?.

La visión de García Espinosa respecto al arte es que éste debe ser una actividad desinteresada del hombre, debe estimular su función creadora y contribuir a adoptar una actitud de cambio frente a la vida. Cree que el verdadero valor del arte es que se siga fortaleciendo como medio de expresión, sin olvidar su primera raíz, el pueblo.

#### 3.5.1 *El arte culto.*

García Espinosa afirma que el arte culto adquiere un carácter elitista, excluye a las masas de la cultura y es incapaz de ofrecer un cambio sustancial en el campo del arte. A lo largo de la historia ha sido el privilegio de una minoría que ha tenido el tiempo y las condiciones necesarias para desarrollarlo como una actividad única, de carácter contemplativo y de tipo personal.

Considera que el artista que reproduce el arte culto es individualista y no logra que su creación artística llegue más allá de una minoría. Al respecto el especialista Arnold Hauser menciona lo siguiente:

El arte superior se rige por las exigencias y los intereses de un grupo social más o menos unitario, pero apela siempre al individuo dentro de esta unidad y se refiere a vivencias, sentimientos y estados de ánimo que le distinguen de los otros y que le intensifican la conciencia de su personalidad.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Hauser, Arnold, *Introducción a la teoría del arte*, Madrid, Guadarrama, 1973, p. 396.

García Espinosa, interesado en transformar el concepto tradicional del arte y la noción del artista como un ser excepcional, se pregunta si lo verdaderamente revolucionario no es intentar, desde ahora, contribuir a la superación de estos conceptos y prácticas minoritarias. Ya que para él: "El arte siempre ha sido una necesidad de todos. Lo que no ha sido una posibilidad de todos en condiciones de igualdad".<sup>60</sup>

El *cine imperfecto* se propone la superación de estos conceptos y practicas minoritarias en el arte, se apoya en la revolución, en la participación de las masas en la vida social y en los avances tecnológicos:

El desarrollo de la ciencia, de la técnica, de las teorías y prácticas sociales más avanzadas, han hecho posible como nunca, la presencia activa de la masas en la vida social. [...] De lo que se trata ahora es de saber si empiezan a existir las condiciones para que esos espectadores se conviertan en autores. [...] De lo que se trata es de preguntarse si el arte por designios extrahumanos, es posibilidad de unos cuantos o posibilidad de todos.<sup>61</sup>

### 3.5.2 *El arte popular.*

Tanto para García Espinosa como para Arnold Hauser, el arte popular es hoy arte de masas. Se ofrece como un pasatiempo uniforme a un público numeroso, es decir, un público-masa, producto de la masificación de la sociedad y resultado de los nuevos medios de producción mecanizados. A partir de que da inicio "la reproducción técnica de la obra de arte", el concepto del arte como algo único, auténtico e irrepitible cambia radicalmente. Walter Benjamín menciona al respecto:

La posibilidad de la reproducción técnica de la obra artística la emancipa por vez primera en la historia del mundo, de su existencia parasitaria en el ámbito de lo

---

<sup>60</sup> García Espinosa, Julio, "Por un cine imperfecto", en *Una imagen recorre al mundo*, México, UNAM, 1979, p. 35.

<sup>61</sup> *Ibidem.*, p. 34.

ritual. La obra artística reproducida se convierte cada vez más en la reproducción de una obra artística predispuesta a ser reproducida. Por ejemplo, de una película se puede obtener toda una serie de copias; el problema de la copia auténtica no tiene sentido. Pero, en el momento en que se abandona el criterio de la autenticidad en la producción artística, también se transforma toda la función del arte. En lugar de su fundamento en lo ritual, se instaura el fundamento en otra praxis: es decir, su fundamento en la política.<sup>62</sup>

Con este nuevo fundamento en la política, García Espinosa avizora la posibilidad de superar las prácticas minoritarias en el arte. Encuentra que la reproducción técnica de la obra artística, aunada al contexto revolucionario y a la lucha que se vive en esos momentos, ofrece una relación más progresiva de las masas con el arte. Pero, paradójicamente, también piensa que con el auge de los medios de comunicación masiva, se marcó aún más la diferencia entre el arte culto y el arte popular.

Es decir, la posibilidad que tenía el arte para convertirse en una verdadera opción cultural para las masas fue desplazada por la manera marcadamente comercial con la que los dueños de los medios de producción artística se sirvieron de estos medios. El arte de masas, o también conocido como industria cultural,<sup>63</sup> crea con sus productos subjetividades acordes a intereses comerciales, sin que la mayoría de las veces exista una verdadera elección por parte de las masas. Pues, "Las masas no han sido nunca más capaces de juicio propio, no han poseído nunca un gusto más independiente y seguro y no se han opuesto nunca a que se les dé ya masticado su alimento espiritual".<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> Benjamín, Walter, "La obra de arte en época de su reproducción la técnica", en: Jaime Goded, *Los medios de comunicación colectiva*, México, UNAM, 1976.

<sup>63</sup> El artículo de Adorno, Theodor W, *La industria cultural*, Cine cubano, La Habana, num. 63-65, pp. 74-78, ofrece una panorámica más amplia sobre el tema.

<sup>64</sup> Hauser, Arnold, *Op, cit*, p. 447.

Para García Espinosa, el arte de masas es una producción pseudo artística que responde a las exigencias de un público pasivo y artísticamente improductivo, y aclara que su objetivo último es postergar la dependencia y servidumbre de las masas consumidoras e impedir la formación de individuos independientes y autónomos capaces de decidir conscientemente.

García Espinosa considera que la primera tarea que se debe plantear el *cine imperfecto* es: ¿cómo contribuir a desarrollar el gusto cultural de las masas para que puedan ser productoras de la cultura artística? Es decir, una cultura artística desde adentro, que refleje la idiosincrasia de cada uno de los pueblos y abra la posibilidad de ser una respuesta democrática para el arte. Al contrario de una cultura que imponga sus cánones, su visión y estilo de pensamiento.

El teórico del *cine imperfecto* aboga por el papel que debe de jugar el arte popular: lo hace la parte más "inculta" del pueblo, no existe una diferencia tan marcada entre quienes lo realizan y lo consumen, no es una actividad aislada, ni una actividad de tipo personal; es al contrario, una manifestación artística que forma parte de la vida misma. El mejor ejemplo de este tipo de arte para el autor se da con la música popular cubana, ya que en ésta los miembros del pueblo no sólo participan como sujetos receptivos, sino también como sujetos creadores.

El *cine imperfecto*, al plantear el problema de la división entre un arte culto y un arte popular, promueve la posible transformación del arte y de la sociedad. Fomenta en los artistas una actitud de cambio en la que promueve que ellos deben de ser los verdaderos dueños de los medios de producción artística y cultural. Su finalidad es extender el arte, hacer del arte una opción democratizadora.

### 3.5.3 Desaparición del arte.

En cuanto al arte culto, al *cine imperfecto* no le interesa postergar la sacralización del arte y mantenerlo en su capelo como algo único y excepcional; por el contrario, su intención es transformarlo para extenderlo como posibilidad creadora para una mayoría. En lo que se refiere al arte popular de hoy, es decir, al arte de masas, apunta que éste es producido para una mayoría en su condición de consumidores, pero los únicos beneficiarios son los dueños de los medios de producción artísticos, a los que en última instancia lo que menos les importa es el desarrollo cultural y artístico de las masas.

El arte culto no se transformará en popular porque se difunda a través de los medios masivos. El entretenimiento de masas no dejará de ser la enajenación que es porque se le aplique un barniz artístico. Estas mezclas no conducen, de hecho, sino a la banalización del arte y al prematuro envejecimiento de la expresividad de los nuevos medios.<sup>65</sup>

La finalidad del *cine imperfecto* es la búsqueda de un cine popular que sea el medio para acabar con estas anacrónicas y clasistas divisiones en el arte y, por ello demanda un cambio profundo en la sociedad, es decir, una revolución capaz de transformar tanto al público como al cine:

Es la revolución lo que hace posible otra alternativa, lo que puede ofrecer una respuesta auténticamente nueva, lo que nos permite borrar de una vez y para siempre los conceptos y las prácticas minoritarias en el arte. Porque es la revolución y el proceso revolucionario lo único que puede hacer posible la presencia total y libre de las masas (...) por eso para nosotros la revolución es la expresión más alta de la cultura porque hará desaparecer la cultura artística como cultura fragmentaria del hombre.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Lazo, Armando, "Julio García Espinosa: cine en la revolución y revolución en el cine", en *Una imagen recorre al mundo...*, p. 16.

<sup>66</sup> García Espinosa, Julio, *Op.cit.*, p. 38.

García Espinosa, al abogar por un *cine imperfecto* que borre las diferencias entre un arte culto y un arte popular, se apoya, por una parte, en la revolución social y cultural que se vive en los años sesenta en el continente y en el mundo entero, ya que permiten una mayor participación de las masas en la vida social, y por otra, en el avance de la tecnología que ofrece una considerable baja de costos en cuanto a los medios de producción artística. Ambos factores abren la posibilidad de que las masas no sólo participen como consumidoras, sino también como productoras de la cultura artística.

### 3.6 EL CINE IMPERFECTO COMO INDUSTRIA

¿Cómo hacer un cine auténticamente latinoamericano en países que cuentan con pocos recursos económicos? García Espinosa, interesado en contribuir a desarrollar una industria cinematográfica latinoamericana, expone una serie de lineamientos económico-ideológicos, que incentivan el desarrollo de una industria afín a las condiciones de los países del continente.

*3.6.1 Causas histórico-económicas que bloquean el desarrollo de una industria.*

El cine latinoamericano, a lo largo de su historia, no ha tenido un peso cuantitativo frente a la industria cinematográfica norteamericana. Si bien países como México Brasil y Argentina mantienen una producción estable que oscila entre 20 y 40 películas de largometraje, durante los años que van de 1965 a 1975<sup>67</sup>, periodo en

---

<sup>67</sup> Getino, Octavio, *Cine latinoamericano, economía y nuevas tecnologías audiovisuales*, México, Trillas, 1990. pp. 140 y 141.

el cual surge y se desarrolla el concepto *Por un cine imperfecto*, el resto de las cinematografías del continente apenas logran una que otra producción.

Es el caso de Bolivia, Colombia, Chile, Perú, Uruguay y Venezuela, países en los que su producción no va más allá de tres largometrajes por año, sin mencionar los países centroamericanos y caribeños en los que la situación es más lamentable. Las razones fundamentales que están en el origen de este problema son, primero, la falta de un modelo viable de desarrollo económico, político y social que sea capaz de fomentar y fortalecer la importancia del cine como una industria.

Segundo, la aplastante hegemonía del cine hollywoodense, que controla todos los aspectos de la industria., desde los laboratorios que fabrican el material virgen necesario para la producción hasta las transnacionales que controlan la mayor parte de los mercados.

En el caso de la cinematografía cubana la situación presenta un panorama diferente. La producción cinematográfica se rige por criterios culturales que devienen de las políticas del gobierno revolucionario, por lo que por vez primera en la historia audiovisual de este país, se cuenta con una industria nacional al servicio del pueblo cubano. Para García Espinosa es fundamental que los países latinoamericanos cuenten con una industria propia.

El *cine imperfecto* se plantea como una alternativa en la que cada país de acuerdo a sus circunstancias históricas, políticas, económicas y sociales sabrá en qué medida adoptarlas. El teórico cubano promueve tres vías de lucha: impulsar la revolución en el cine, replantear la situación del artista con la industria y producir un cine de bajo costo.

### 3.6.2 Hacer la revolución en el cine.

García Espinosa plantea que para asimilar el cine en su dimensión industrial, el artista debe asumir una postura revolucionaria, es decir, tiene que ir hacia la toma de poder de los medios de producción artísticos, debe de ser el artista quien maneje la producción, la distribución y la exhibición de los filmes. Deja claro que esta toma de poder no es inmediata, sino que surge cuando ya ha triunfado la revolución.

El cineasta revolucionario debe de estar comprometido a defender el derecho del pueblo a contar con medios de producción; a luchar por la descolonización de las pantallas; a lograr una participación más determinante del cine del tercer mundo, de los países socialistas, de los países subdesarrollados y del cine independiente; y, finalmente, a conformar una programación que atienda las diversas necesidades de un cine educacional y de entretenimiento, informativo y de recreación.

Para García Espinosa esta operación tiene que hacerse a fondo para poder competir con el cine comercial, ya que tanto éste como el cine de un mayor empeño artístico, son incapaces de darle una verdadera respuesta al arte. El primero, con su marcado énfasis comercial, no pasa más allá de ser "novela barata, *vaudeville* de ocasión, circo pedestre";<sup>68</sup> el segundo, "ignorando las nuevas circunstancias que se gestaban en el mundo se aferrarían hasta nuestros días,

---

<sup>68</sup> García Espinosa, Julio, "La doble moral del cine", en *La doble moral del cine...*, p. 105.

cada vez con más desesperación, a las aguas, ahora turbias, del arte por el arte".<sup>69</sup>

Llevar la revolución al cine significa transformar su estructura, entenderlo como un arma ideológica, cuyo último objetivo es contribuir a la superación de la actual división social del trabajo, en favor de un uso más racional del trabajo, del tiempo libre, del trabajo manual y del trabajo intelectual. La finalidad es que con estos cambios una mayoría esté en la posibilidad de ser creadora del arte y de la cultura.

### 3.6.3 *Relación del artista con la industria.*

Además de lo anterior, asumir el cine en su dimensión económica, exige plantear la importancia de la relación que establece el artista con el cine como arte e industria. Considera que en el capitalismo son los comerciantes los que atienden el carácter económico del cine y se cuestiona el porqué los artistas no pueden darle una respuesta industrial a este medio. Opina que los artistas en la sociedad capitalista luchan en contra de la industria y en la sociedad revolucionaria creen haberse librado de ella.

Con el triunfo de la revolución, la cinematografía cubana tiene la posibilidad de dominar la industria y ponerla al servicio de los intereses populares; sin embargo, debido a que la formación de los artistas obedece a los conceptos de las artes tradicionales, siguen creyendo que el arte debe permanecer alejado de cualquier opción comercial que denigre su elevado carácter sacrosanto, cierran los ojos y se olvidan de que el cine, al igual que el resto de los medios de

---

<sup>69</sup> García Espinosa, Julio, "Apuntes sobre el anticonformismo", *Cine Cubano*, La Habana, Año 1, núm. 2, p. 35.

comunicación, gracias a que son producto directo de la revolución tecnológica, tiene la posibilidad de que el arte sea un producto masivo y popular.

García Espinosa piensa que el paso de los artistas formados en las artes tradicionales hacia el proceso industrial, puede hacer posible la masificación de la obra artística favoreciendo con ello una nueva dimensión para el arte, por lo que es indispensable que los artistas de estos nuevos medios, no sigan extendiendo su formación en los conceptos de las artes tradicionales.

Toda nuestra formación – no hablo sólo de nosotros los latinoamericanos, hablo de todos los que han querido hacer del cine un arte – responde a las instancias y los conceptos de las artes de las sociedades preindustriales- y todos hemos querido llevar a este nuevo medio de expresión y comunicación que es el cine, los conceptos y las sensibilidades de las artes preindustriales. Toda nuestra educación cinematográfica descansa en esta aberrante realidad. Todas las historias del cine nos hablan como si se pudiera hablar de la poesía, de la pintura o de la música. Y el cine es arte y es industria, es decir, no es arte en el sentido más tradicional de la palabra.<sup>70</sup>

La posibilidad que ofrece la revolución tecnológica es la de relacionar al artista con los medios de producción y al arte con la vida cotidiana. Es decir, en la medida que la revolución tecnológica permite que los medios de producción artísticos sean más asequibles para las masas consumidoras, se abre para ellos la posibilidad de ser no sólo espectadores, sino también creadores de la cultura artística.

#### 3.6.4 *Hacer un cine con pocos recursos económicos.*

El teórico del *cine imperfecto* propone hacer un cine de bajo costo y de calidad, que aproveche los recursos económicos de manera creativa e incorpore los avances tecnológicos asequibles para la economía de cada país. Sabe que la austeridad también es una forma de expresarse auténticamente, no sólo porque

---

<sup>70</sup> García Espinosa, Julio, *Carta a la revista chilena primer plano...*, p. 48.

no se cuente con la infraestructura, sino también porque es la única manera de hacer cine en los países que no han podido desarrollar una industria.

Es innegable que si queremos aumentar la producción, nuestras películas tienen que hacerse a bajo costo. Nuestras cinematografías tienen que rechazar el concepto de que el cine para ser cine tiene que ser caro. Nuestros países son pobres y para salir de la pobreza tenemos que desarrollarnos con gran austeridad. Nuestras cinematografías no pueden ser una excepción.<sup>71</sup>

El cine norteamericano basa su éxito en grandes estrellas, en inmensos movimientos de extras, en grandes estudios de grabación y en el empleo de sofisticadas tecnologías audiovisuales. El *cine imperfecto* rechaza estas mediaciones, porque todos estos artificios mal empleados incrementan la posibilidad de ofrecerle al espectador una imagen falsa del cine y de la realidad.

La propuesta de García Espinosa es tener conocimiento de estos problemas y actuar de manera consecuente, sobretodo ya que se ha planteado en el plano económico la difícil situación de producir cine. Insiste que el mayor problema es cómo lograr hacer un cine de un mayor empeño artístico, un cine popular que logre comunicarse realmente con las masas.

Para nosotros la situación es muy precisa allá los que quieran seguir soñando. Con lo que cuesta una producción de Hollywood debemos hacer nosotros una industria de cine. Si una película capitalista refleja al espectador el dinero que él ha gastado en taquilla, nosotros debemos reflejarle la imaginación y la inteligencia que han pretendido lacerarle.<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>72</sup> *Idem.*

### 3.7 EL CINE IMPERFECTO: LA BÚSQUEDA DE UNA NUEVA DRAMATURGIA

#### 3.7.1 *La dramaturgia tradicional*

¿Cómo hacer un cine entretenido, que le guste al público, que sea una verdadera expresión latinoamericana y que a la vez rompa con la dominación ideológica del espectador? Como se menciona anteriormente, el *cine imperfecto*, por una parte, plantea una transformación en el concepto tradicional del arte, por otra; promueve hacer un cine de bajos recursos en el que el artista cuestione su relación con la industria; y finalmente, como se expone a continuación, apuesta por un cambio en la dramaturgia tradicional que explote de manera diferente los recursos expresivos.

García Espinosa parte de que el cine comercial norteamericano se vende como un simple entretenimiento de masas. La base de su éxito es ofrecer un espectáculo a partir de manipular la realidad, para lo cual requiere de la dramaturgia clásica, del sistema de géneros y de sofisticados recursos expresivos que complementen el diseño del cine como la mejor y más sofisticada arma de penetración imperialista.

La dramaturgia tradicional, el recurso más elaborado y minucioso del cine hollywoodense, se apoya en la estructura de la novela del siglo XIX para contar una historia. Ésta se desarrolla con base en un código establecido a través del guión cinematográfico, cuya característica principal es ordenar la forma en la que se cuenta la película. El cine comercial basa su dramaturgia en una serie de acontecimientos o sucesos que avanzan linealmente hasta llegar a la resolución.

La dramaturgia clásica se divide en tres partes y cada una corresponde a una función específica. En la primera, se introduce la historia que se va a contar, se presenta a los personajes centrales y se muestra el conflicto esencial de la trama. Al finalizar la primera parte, se presenta un elemento nuevo en la historia (primer punto de giro) que moviliza la acción hacia la segunda parte.

En la segunda, se desarrolla el conflicto, los protagonistas enfrentan los obstáculos y se introduce otro acontecimiento o incidente (segundo punto de giro) que marca el clímax de la historia y da la pausa para la tercera parte, que es finalmente la de la resolución del conflicto.<sup>73</sup>

Esta fórmula probada y comprobada mantiene cautivo al espectador, condiciona su gusto e inhibe su capacidad crítica. El problema fundamental es, por una parte, que lo mantiene alejado de su propia realidad, ya que las historias que le presenta son ajenas a su contexto histórico, fuera de su alcance y una quimera. Por otra, no le descubre la realidad del cine, es decir, hace invisibles todos los mecanismos de manipulación que utiliza para seguir dominando al espectador.

### 3.7.2 *Búsqueda de una nueva dramaturgia.*

García Espinosa cuestiona la dramaturgia clásica porque sabe que es el recurso que el cine de Hollywood utiliza para esconder todos los artificios del cine, con la única finalidad de que el espectador continúe con una nula actitud crítica frente al cine y frente a la realidad. Todo ello a pesar de que un cambio en la dramaturgia

---

<sup>73</sup> Sobre este tema recomiendo consultar: David Bordwell, *La narración en el cine de ficción*, Barcelona Paidós, 1996. Jesús Treviño y Alberto Duran, "Hacia una estructura dramaturgica para el nuevo cine latinoamericano", *Cine Cubano*, La Habana, No.105, S/A, pp. 58-61.

podría ser la clave para que el público rompa con el dominio ideológico y cultural que promueve el cine comercial.

El teórico del *cine imperfecto* propone la búsqueda de una nueva dramaturgia. Plantea que el cine tiene que hacer evidente que la realidad representada es una ficción; incentiva al espectador para que se cuestione sobre la forma y el contenido del filme; cuestiona la manera en la que se emplean los géneros cinematográficos; y promueve el uso creativo de los recursos expresivos.

### 3.7.3 *Relación: realidad – ficción.*

Para él una nueva dramaturgia consiste en proponer una relación nueva entre la realidad y la ficción. Es decir, por una parte, el cine debe mostrar al espectador los mecanismos y recursos técnico-expresivos de los que se vale para representar la realidad, con la finalidad de que sea consciente de que lo que está viendo es una recreación; y por otra, el cine debe reflejar al espectador su propia imagen, no una imagen ajena a su proceso histórico y a su condición social.

El problema de seguir esta relación engañosa, la de confundir la ficción con la realidad, sólo garantiza la monotonía de los temas. La finalidad de esta competencia para los dueños de las grandes transnacionales del entretenimiento, es que el espectáculo permanezca como alienación de la realidad.

Los nuevos medios no tienen como prioridad darle su propia dimensión a la realidad, por eso, para García Espinosa, una nueva propuesta en la relación realidad – ficción en la dramaturgia, ofrece al espectador su posibilidad de aprendizaje para la vida.

#### 3.7.4 Relación: forma - contenido.

Otro de los puntos que maneja el *cine imperfecto* responde a la búsqueda de una nueva dramaturgia que cuestiona el contenido y la forma del filme.<sup>74</sup> El contenido se entiende como el conjunto de hechos que a lo largo de la historia o del tema logran un significado. La forma se concibe como la manera en la que se estructura el enlace de estos hechos.

Para García Espinosa no hay nuevos contenidos sin nuevas formas. En otras palabras, el cine norteamericano, con su marcado acento comercial, se ha caracterizado por tratar el tema o el contenido del filme de una forma lineal: una sucesión que se rige por la ley de causa y efecto, escondiendo con ello todos los artificios y mediaciones de los que se vale para representar la ficción como realidad.

De esta manera, el cine de mayor empeño artístico navega entre dos aguas. Se pronuncia por innovar las formas, pero el contenido sigue siendo el mismo; o bien, aunque trate de innovar los contenidos, los presenta de la misma forma. En otras palabras, esto significa que los cineastas interesados en una opción que le dé el peso más a lo cultural que a lo comercial, siguen reproduciendo los mismos vicios.

García Espinosa opina que el *cine imperfecto*, cuyo objetivo último es la búsqueda de un cine popular, debe partir de la concepción de una nueva dramaturgia. Esta, en primera instancia, tiene que romper con el efecto de realidad, y debe conciliar nuevos contenidos con nuevas formas. Por ejemplo:

---

<sup>74</sup> Sobre este tema consultar a Mitry, Jean, *Estética y psicología del cine*, Tomo II, España, Siglo XXI, 1984. Aumont, J. *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1996.

darle una nueva respuesta al cine no significa representar un tema novedoso como lo puede ser la propia revolución cubana y contarlo con la misma estructura de siempre. Pero tampoco significa innovar sólo en las formas (la manera en la que se enlaza la historia para crear un significado) si éstas siguen en el contenido respetando los ingredientes esenciales (los géneros y los recursos expresivos) de los que se vale la dramaturgia tradicional para lograr la empatía con el espectador.

### 3.7.5 El sistema de géneros

En cuanto al sistema de géneros,<sup>75</sup> García Espinosa cree que se puede utilizar cualquiera, siempre y cuando su finalidad no sea seguir alienando al espectador. El cine norteamericano basa su éxito en los géneros cinematográficos, porque con ellos crea prototipos a seguir, maneja una visión del mundo dividido entre buenos y malos, e ilustra con gran afán triunfalista la cultura del individualismo.

El *cine imperfecto*, en primera instancia, está en contra del género dramático, porque:

En éste las estrellas llegan a ser más importantes que los personajes, la fotografía más expresiva que los contenidos, la música más retórica que sugerente, el montaje más inclinado a la manipulación que a la revelación, etc. O sea, los medios de los que se vale la narración fílmica llegan a ser, en el drama, más seductores que la realidad que se quiere anunciar y denunciar.<sup>76</sup>

El problema radica en que el espectador pierde cualquier actitud crítica frente al cine y piensa que está ante una gran película. En virtud de ello, propone un *cine imperfecto* que establezca una relación más productiva con los géneros, hecho que en su práctica fílmica, queda comprobado con su filme *Las aventuras*

---

<sup>75</sup> No existe todavía una amplia bibliografía sobre este tema publicada en español, pero se puede consultar el libro de Altman, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 2000.

<sup>76</sup> García Borrero, Juan Antonio, *Op. cit.*, p.102.

de *Juan Quin Quin*, en donde el cineasta utiliza el género de aventuras para un hecho tan relevante como es la revolución cubana, tema que se supone debería ser tratado con el género épico, dada la importancia del acontecimiento.

### 3.7.6 Los recursos expresivos

Para el cineasta cubano los recursos expresivos (ambientación, puesta en escena, fotografía, vestuario, música, actor, y los combinados con técnicas propiamente cinematográficas: encuadre, montaje, relación espacio-tiempo) de los que se vale el cine hollywoodense son demasiado sofisticados para pretender incorporarlos a la industria cinematográfica latinoamericana. No sólo porque no se cuenta con la suficiente infraestructura, sino también por razones ideológicas y culturales.

En contraposición al cine comercial, el cual se dedica a embellecer los temas valiéndose de artificiosos recursos expresivos, el *cine imperfecto* propone un cine de calidad que aproveche de manera productiva estos recursos, es decir, la utilización de éstos debe de estar en función de las necesidades económicas y expresivas de los países latinoamericanos, por un cine comprometido con la cultura popular, con los valores del pueblo y con el ensayo de otro cine capaz de contribuir a transformar la realidad.

#### 4. SEGUNDA ETAPA CINEMATOGRAFICA: ENSAYO DE UN CINE IMPERFECTO (1977-1994).

Mis búsquedas parten, en primera instancia, de una manera propia de ver el cine y la vida, de una forma que no está escrita en ninguna parte, salvo en las entretelas de mi inestable e imprecisa sensibilidad. No me lo propongo. Hago el cine que hago porque simplemente no me interesa hacerlo de otra manera. El riesgo es la incomprensión y la soledad y lo asumo aunque no me gusten ni la una ni la otra. Pero el cine que veo cada día, cada día me repugna más.

*Conversaciones con un cineasta incómodo*  
Julio García Espinosa

A partir del filme, *Son o no son* (1977), da inicio la segunda fase cinematográfica de Julio García Espinosa. En los filmes del director se encuentra la inquietud por ser coherente con la teoría y la práctica filmica, el interés por expresarse desde el punto de vista artístico y la necesidad de ofrecer una visión contemporánea de la situación cubana.

En esos años, el cineasta siente la fragmentación y desarmonía que reinan en la sociedad cubana, pero también la de su propia experiencia artística. Esta etapa es el reflejo de sus angustias e inquietudes personales y cinematográficas. Sus filmes nos acercan más a la evolución de su pensamiento filmico, a conocer y entender sus reflexiones teóricas en la práctica y, finalmente, a abordar la experiencia cinematográfica latinoamericana.

La segunda etapa cinematográfica del director cubano contempla cuatro filmes: *Son o no son* (1977), *La inútil muerte de mi socio manolo* (1989), *El plano* (1991) y *Reina y rey* (1994). El primero refleja su modo personal de entender el musical y los medios de comunicación, el espectáculo y el propio cine. El segundo muestra su interés permanente por el arte escénico y por proyectar la sensibilidad

cubana de esos años, el tercero contempla su afán por ser coherente consigo mismo, con la teoría y la práctica cinematográfica, y el último filme presenta, a partir de la soledad de una señora de edad madura que vive con su mascota, la situación del llamado periodo especial, cuyos años difíciles son precisamente de 1993 a 1996.

#### 4.1 BÚSQUEDA DE UNA NUEVA DRAMATURGIA: *SON O NO SON* (1977).

García Espinosa en *Son o no son*, quita todo lo que es objeto de seducción: una puesta en escena atractiva, una fotografía brillante o actuaciones magníficas. En el filme representa las irregularidades de la vida real, a partir de escenas que no tienen un orden lógico aparente, son un flash continuo de cosas importantes que se tienen que decir, donde reina la desarmonía y la indeterminación.

##### 4.1.1 *Sinopsis.*

*Son o no son* ofrece una mirada diferente de entender el género musical en el cine. La historia se centra en elementos propios de la cultura cubana: el cabaret, el espectáculo musical, el baile y la música, mostrando así un mosaico de la expresión musical cubana. Tiene tres diferentes niveles de narración, la primera a partir de un coreógrafo que no logra concluir su espectáculo musical; la segunda, los propios protagonistas que cuestionan sus interpretaciones, y la última, la reflexión del propio director.

##### 4.1.2 *Tema: Qué difícil es hacer un musical.*

Observamos en la pantalla a bailarinas del famoso cabaret *Tropicana* que se arreglan y ensayan para la presentación de la noche. Al fondo, la cámara nos muestra un grupo de maniqués sentados que observan el espectáculo. La asistente del coreógrafo contempla a una de las bailarinas, cuyo cuerpo

demasiado voluptuoso sobresale del de las demás, y menciona al respecto que así no se puede. El coreógrafo le responde: *"así son las cubanas, cómo van a inventar un nuevo tipo de cubana"*, y se pregunta *"¿de dónde saca el país mujeres altas, bien alimentadas y capaces de alzar todas la pierna al mismo tiempo?"*.

En otra escena se observa un letrero que pregunta: *"¿de dónde son los cantantes?"* y aparece en pantalla un grupo de intérpretes que comienza a entonar con ritmo de son la canción de cuna, *Señora Santana*. Entonces la cámara se mueve y dirige al lugar donde se ensaya otro de los *shows*.

Ahí está un doctor cuya atención se concentra en una señora y su hijo, quien preocupada le comenta que al niño no le gusta la música cubana, después de muchos intentos del médico por saber que le sucede al infante y desesperado por no encontrar respuesta, le responde a la madre que su hijo es idiota o tiene algún retraso escolar.

Más adelante, se aprecia a un operador en un estudio de televisión y, al fondo, un conductor de un programa de cine que esa noche aborda el tema del espectáculo musical:

*Buenas noches. Hoy vamos a abordar por qué es tan malo el género musical. Nunca ha sido un género fácil, de toda la cinematografía mundial la industria norteamericana ha cultivado sistemáticamente el género, sin embargo, casi siempre se ha tratado de películas mediocres compuestas por historias tontas y banales, compuestas por dos o tres excelentes números musicales, aunque en realidad, el cine de Hollywood, nunca o casi nunca, ha expresado la verdadera música popular de ese país.*

La cámara sigue con su recorrido. Nuevamente, se detiene frente al conductor que explica: *"Para hacer cualquier tipo de show existen dos reglas tradicionales, primero debe ser entendido por cualquier turista, no importa el*

*idioma que hable, y debe responder al gusto de la clase media, es decir, al gusto que no es popular, ni culto, ni gusto”.*

En otra escena aparecen en la cámara las primeras líneas de la carta que Julio García Espinosa escribe al cineasta boliviano Jorge Sanjines.<sup>77</sup> Estimado Sanjines, permíteme aprovechar esta película para enviarte unas breves líneas:

*Históricamente Cuba tiene un desarrollo en la música, Estados Unidos prácticamente ha dado solo el jazz y son los Estados Unidos desde hace doscientos años y por qué nosotros no hemos podido hacer bien un musical. Tengo la impresión que hemos dedicado demasiado tiempo a analizar las buenas películas que no tienen público y a ignorar las malas que todos los días llenan las salas de cine, volveremos sobre el tema cuando tengamos la oportunidad de hablar personalmente. Un abrazo.*

#### 4.1.3 Comentarios.

*Son o no son* es un sumario de referencias sobre la cultura popular cubana: el cabaret y la música, el son, y los medios de comunicación, cuyo único hilo conductor es encontrar el valor artístico y cultural de un espectáculo como el que noche tras noche se presenta en el *Tropicana*. Pero también es una crítica al género musical cinematográfico norteamericano que se pretende único y universal. Por ello, la diversidad típica de la cultura caribeña se convierte en un argumento demoledor frente a la imagen de la uniformidad *hollywoodense*.

*Son o no son* refleja la complejidad de elaborar un musical en el subdesarrollo, particularmente si se le quiere dar un estilo y características propias, por ello el filme:

Se [...] basa en una serie de ensayos de un espectáculo musical que está planteado en sus formas tradicionales y no logra salir, porque es difícil en el subdesarrollo encontrar mujeres del mismo tamaño. Por ello Espinosa empieza a

---

<sup>77</sup> Cineasta boliviano, integrante del grupo de acción cinematográfica Ukamau, entre sus principales películas se encuentran: *Yawar Malku* (la sangre del cóndor) y *El coraje del pueblo*.

plantearse cómo hacer un espectáculo musical con otros elementos, con criterios más auténticamente nuestros, sin necesidad de una limitación que nos aleja de nuestra propia identidad y nuestras propias posibilidades.<sup>78</sup>

El filme manifiesta la inquietud del director de preservar y reconocer a los espectáculos nocturnos un sello culturalmente válido, con elementos específicos de la cultura cubana; pues, el cabaret y los centros nocturnos en Cuba son una manifestación cultural de larga tradición, sin la cual no se concibe la esencia musical del cubano,

“El hombre caribeño no se conforma con los carnavales, busca ser feliz todos los días y a todas horas, pese a todas las adversidades”.<sup>79</sup> Esta inclinación de los cubanos por la alegría, la diversión, y los centros nocturnos procede del júbilo cubano, de la sensualidad y de la tradición musical, característica de este país.

*Son o no son* tiene el propósito de ser el filme más feo del mundo. Alude a todo tipo de referencias, desde las que engloban a los otros medios de comunicación: cine, radio y televisión, hasta las referencias Intertextuales a otros filmes y directores, por lo que a la fecha aun se le considera: “uno de los más arriesgados experimentos formales jamás emprendido por cineasta cubano y espera aún por una justa valoración de la crítica”.<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup> Burton, Juliane, *Cine y cambio social en América Latina*, Diana, México, 1991, p. 314.

<sup>79</sup> Torres, Vicente Francisco, *Op.cit.*, p. 152.

<sup>80</sup> Fowler Calzada, Víctor, *Op.cit.*, p. 212.

Después de *Las aventuras de Juan Quin Quin* (1967), *Son o no son* (1977) lleva al máximo la necesidad del director de expresar cinematográficamente la idea de un *cine imperfecto*. Es un filme que se plantea de manera austera, sin grandes estudios, ni espectaculares vestuarios o sofisticadas ambientaciones. Se convierte en el reflejo inmediato de un cine hecho con bajos recursos, logrando con ello proyectar el pensamiento, el sentir y el modo de conducirse de los cubanos.

#### 4.2 TIEMPOS DE DESENCANTOS: *LA INÚTIL MUERTE DE MI SOCIO MANOLO* (1989).

En *La inútil muerte de mi socio Manolo*, el director continúa su búsqueda por conciliar un cine de bajos recursos. Toda la acción se desarrolla en un foro de teatro, con una sola cámara y dos actores. Además, emplea recursos heredados de su formación teatral: el drama, la puesta en escena y los personajes. El filme es austero en cuanto a los recursos expresivos, pero logra seducir al espectador a través de la fuerza de la historia.

##### 4.2.1 *Sinopsis*.

Después de muchos años, Cheo visita a su prendido y agresivo amigo Manolo, durante su encuentro se divierten, platican y beben unas cervezas. La cámara, como un invitado más, tiene su propia vida, deja a los actores, busca posibles pistas que le adelanten algo de lo que va a suceder entre esos dos amigos. Manolo un revolucionario que oculta una pena personal y Cheo un funcionario resentido.

#### 4.2.2 Tema: La violencia y el énfasis del drama.

Manolo entra inesperadamente en el escenario, entretanto se escuchan noticias por la radio. Cheo llega a casa de su gran amigo para festejar la amistad de años. Mientras ellos platican, la cámara, como un detective, nos introduce al resto de la casa de Manolo y nos muestra diferentes objetos, pero se centra en un cuchillo que está sobre el centro de una mesa.

Después la cámara regresa con los personajes, en el momento en que Manolo le pregunta a Cheo si ya se casó; él responde que no, que es su vecina la que le lava la ropa y le hace de comer. Manolo le contesta que a él su mujer le hace todo. Se interrumpe la escena y se observa una panorámica de la Habana, fotos de su familia y de su trabajo.

En otra secuencia Manolo clava el cuchillo en el centro de la mesa y provoca a Cheo. La cámara muestra notas del periódico que el primero ha encerrado en un círculo con un marcador rojo. El segundo se queja de sus fracasos y de que nadie lo conoce. Manolo enciende la radio y comienza a bailar. Cheo al darse cuenta de que su compañero no le pone atención, decide apagar la radio.

Cada vez se les nota más la borrachera. Cheo comenta a Manolo: "*tienes una gran casa, una mujer, a tus hijos, pero yo no tengo nada*". Cheo le pregunta qué piensa es la felicidad, y le platica que no quiere sólo una mujer para hacer el amor, sino para que lo comprenda. En ese momento Cheo padece un fuerte dolor de cabeza y Manolo con la voz altisonante dice que todos son unos *come mierda*.

Para subir la intención de la trama, la película comienza a verse en blanco y negro. Ellos están frente a la cámara y muestran una actitud de enojo que cada

vez se va haciendo más marcada y hostil. La borrachera se les ha subido de forma tal que sus movimientos y la articulación de sus palabras, son cada vez más exageradas. Cheo se quita la camisa y le pregunta a Manolo si van a jugar domino o ajedrez, el otro le contesta a *comer mierda*.

Manolo le grita ¡ *malanguita* ¡ a su compañero, entonces, ya fuera de control, Cheo toma el cuchillo y juega como si fuera una pelea de box. Manolo va narrando la pelea: "ahora van a pelear *Kid Chocolate vs Malanguita*". Cuando están frente a frente, Cheo entierra el cuchillo a Manolo, que cae sobre la mesa y muere.

Cheo se queda sorprendido, se acerca al refrigerador y se sienta impávido junto a Manolo que yace muerto en su propia casa. En la pantalla, un marcador los encierra con un círculo rojo, procurando dar a entender que también eso es noticia.

#### 4.2.3 Comentarios.

A finales de los ochenta se da en la isla un fenómeno de violencia entre los propios cubanos; a raíz de ello, surge en García Espinosa el interés por tratar este tema. En el filme, el clímax de la trama se representa en el momento en el que Manolo llama, en un afán burlón, "malanguita" a su compañero, por lo que éste termina asesinandolo. El apodo o sobrenombre implica "insignificante" incluso sexualmente, y para Cheo, es algo que no soporta, que le molesta infinitamente. Con la borrachera, ambos pierden toda racionalidad y caen en juegos de palabras, que por más inofensivas que parezcan, ejercen una fuerte molestia en Cheo, quien sorpresivamente acaba con la vida de su socio.

“Cuando yo hago esta película, que es en los ochentas, yo estoy tratando de someter esa historia a la consideración de todos para ver cómo en un país donde se ha incrementado la solidaridad permanece la violencia, pero ya no con el enemigo, sino entre los amigos”.<sup>81</sup> Esta agresiva convivencia de palabras, no es más que el pretexto para que el director nos muestre entre los cubanos la violencia que tan fácilmente se genera en los años de mayor crisis:

En cuanto al sentido artístico, García Espinosa hace un filme muy teatral. “El chiste era lograr una comunicación con el espectador, con la historia sin necesidad de tantos artificios, sin tener que hacer un esfuerzo tan improductivo para hacer creer que eso es la realidad”.<sup>82</sup>

En cuanto a los personajes, Manolo es un personaje que se mueve en una contradicción entre lo que es su pensamiento social y sus valores individuales, con una debilidad interna y una aparente fuerza -signo de su machismo interiorizado- que le permite a lo largo del filme ser un personaje agresivo, prendido sin mayor compromiso social. A diferencia de Cheo, personaje con más madurez, su vida personal está más relacionada con los problemas sociales, pero es a final de cuentas un personaje triste y apagado, sin mujer y sin vida personal.

Algo muy interesante que plantea aquí el director, es el hecho de tener dos personajes solitarios. Manolo, que es un obrero que lo deja la mujer, y Cheo quien no tiene mujer y trabaja como funcionario. Pero el atractivo principal en la historia es no pintar al obrero como bueno y al funcionario como malo. Lo importante fue “hacer un equilibrio en cuanto a que los dos son seres humanos, los dos generan

---

<sup>81</sup> Lazo, Armando y Claudia Puente, Entrevista inédita sobre sus películas, México, 13 de mayo de 1998.

<sup>82</sup> *Idem.*

una violencia que ninguno de los dos se explica, es un mano a mano entre iguales, no entre uno socialmente más positivo que el otro.”<sup>83</sup>

En cuanto a los diálogos, los personajes hablan el *argot*, que en la mayoría de los casos se ha utilizado para mostrar personajes negativos o simplemente para hacer reír. Sin embargo, para García Espinosa con ese lenguaje es con el que el pueblo vive no sólo sus alegrías, sino también sus angustias.

Con este filme, el director sigue apostando a favor de un *cine imperfecto*, por una parte, es un cine hecho con muy poco presupuesto: un solo escenario, dos actores y una cámara. Por otra, a través del empleo de los personajes, del diálogo y del lenguaje popular, que con su estilo y características propias, imprime dinamismo en el filme, logrando, sin necesidad de tantos artificios, una comunicación con el espectador.

*La inútil muerte de mi socio Manolo* recibió el premio “a la mejor actuación masculina” para el actor Mario Balmaseda, otorgado por la Asociación de Artes Escénicas de la UNEAC (Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba) en el VII Festival Nacional de Cine Radio y Televisión, La Habana, 1990; y el premio “a la actuación masculina” a Mario Balmaseda y Pedro Rentería, en el Cuarto Salón Internacional de Cine, Bogotá, Colombia, 1991.

#### 4.3 DESFASE ENTRE TEORÍA Y PRÁCTICA: *EL PLANO* (1993).

Después de trabajar al frente del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (1983-1990) Julio García Espinosa se enfrenta a una nueva realidad de la cual se siente ajeno, ya que los años en la burocracia, sin ser precisamente un burócrata, lo mantienen alejado de la labor creadora en el cine.

---

<sup>83</sup> *idem.*

*El plano*, en diversos episodios, alude de nuevo a la necesidad del director por realizar un filme con bajo presupuesto que utilice de manera creativa los recursos expresivos, que dentro de los parámetros de un cine austero, experimental e imperfecto, pretenda como mayor atractivo la historia a contar.

#### 4.3.1 Sinopsis.

Un profesor, excelente como maestro de teoría cinematográfica, es incapaz de comprometerse a enfrentar los problemas de su vida personal. Su mujer, entregada a los convencionalismos domésticos, todas las noches le reclama su indiferencia. Un día sus alumnos le juegan una broma y a partir de ese momento comienzan los conflictos.

#### 4.3.2 Tema: *la fotogenia y desfase entre teoría y práctica.*

Después de dar la clase en la escuela de cine, el profesor regresa a su casa, entra al baño a lavarse la cara, se seca con una toalla y camina por los pasillos. De repente, su mujer, que trae puesta la máscara de un monstruo, lo sorprende, suelta una carcajada y lo abraza.

El se queda callado y ella comienza a preguntarle cómo le fue en la escuela, pasa un tiempo y se da cuenta que él no le pone atención. El profesor se asoma a la ventana y observa desde allí a dos de sus alumnos, les muestra la máscara y ellos le gritan que si es para una película de terror.

Su mujer le pregunta si la escucha y molesta le reclama que en sus clases hable mucho y con ella no diga ni una sola palabra; finalmente, le dice que ahí le deja la cena servida y se sale. Él continúa observando la máscara, la deja sobre una mesa y se dirige a dormir a la recámara. De repente lo inquieta un ruido, se levanta por la máscara, regresa a su cama y se pregunta: *¿qué es la fotogenia?*

Al siguiente día, aprovechando la experiencia de la noche anterior, lleva la máscara al salón de clases, le pregunta a una alumna "¿qué es la fotogenia?" Y ella responde: "es el arte de lucir bonito aunque uno sea feo". El profesor comienza a dar la clase:

*Según algunos manuales una cara perfecta consiste en lo siguiente: El largo de la cara debe tener el tamaño de tres orejas de uno, de la punta de la barbilla a la nariz, de la nariz al entrecejo y del entrecejo a la frente. El perfil es una línea recta que va del lóbulo inferior de la oreja hasta la base de la nariz y de ahí siempre en línea recta a la frente. Si la frente resulta abultada malo, si resulta hacia dentro peor. También se habrán fijado cómo retratan de tres cuartos a los negros para que no se les vea tan ancha la nariz. Hay un problema, y es que los defectos de esa cara perfecta, son nuestros rasgos, son los rasgos de negro, de indio, de asiático y no es lo mismo eliminar un defecto que suprimir un rasgo.*

Al terminar su clase el profesor, el alumno chino comenta: "profesor, nos puede hacer cirugía plástica". Los demás alumnos ríen e interviene el alumno procedente de la India: "La cuenta no da, una cirugía plástica cuesta hoy en día no menos de 2,000 dólares, somos algo más de cuatro mil millones de subdesarrollados, dos mil dólares por cada cirugía plástica para cada subdesarrollado, es impagable, es mucho más que la deuda externa".

El alumno negro, bromeando, le comenta a su compañera de al lado "subdesarrollada eres y subdesarrollada te vas a quedar", y ella le contesta: subdesarrollado será tu padre. El profesor termina de dar la clase preguntando cómo van los ejercicios filmicos de fin de curso.

En el salón de clases hay un actor sentado sobre el escritorio. El profesor dice:

*Mil millones de seres humanos viven en la miseria más absoluta. En América Latina hay 20 millones de niños indigentes, son niños delincuentes, son niñas prostitutas, son niños desechables. Hay un mercado para la venta de niños, los trigueños los venden a 10.000 dólares, los rubios a 50, 000. Se venden niños hasta de veintidós días de nacidos, también se venden en la oscuridad, es decir,*

*niños que se compran antes de que hayan nacido. La venta de órganos de niños está de moda, los órganos tienen una vida muy limitada, un riñón dura sólo tres horas, un corazón 48 horas... ¿Le gustaría que su hijo se pareciera al actor Arnold Schwarzenegger?*

El actor, durante todo el discurso se la pasa haciendo gesticulaciones y muecas, termina con una respiración profunda. El profesor, por su parte, le da las gracias al actor y termina la clase.

En la noche el profesor participa en la filmación del ejercicio del alumno indio, llega al lugar de la escena, se acerca caminando y conforme se aproxima, ve a la alumna trigueña desde lejos. Ella lleva puesta una túnica transparente, el profesor se acerca, ella se desnuda, el profesor consternado se queda observándola y la abraza. Aparecen sorpresivamente los alumnos y se burlan de él.

Al día siguiente, en el salón de clases el profesor explica el ejercicio de la noche anterior y dice lo siguiente: *"Ella llega solamente con una túnica puesta, él se sorprende, ella se desnuda, él se llena de temores, después viene la broma de los muchachos y finalmente los dos ante el amanecer"*. Ahora se dirige a los alumnos y pregunta quién le puede decir los clichés que hay en el ejercicio. El alumno indio afirma molesto: *"yo filmé ese ejercicio sin un solo cliché, es una simple historia de amor, romántica, con una pequeña gota de humor negro"*.

Enseguida el profesor explica que los clichés son esos recursos que hacen que el cine sea una gran ficción. El alumno chino interviene y dice que él encontró uno y pregunta *"porque las escenas de amor las tienen que hacer las flacas"*. El profesor apoyado de unos dibujos en el pizarrón explica: *"Hay clichés más sofisticados como el de los enamorados que se miran al pelo en señal de un amor"*

*sublime y espiritual* ". Vuelve a preguntar si encontraron otro cliché y el alumno indio responde: *"Ella no lo miró al pelo, profesor, sin embargo parecía enamorada"*.

Nuevamente en su casa, el profesor está sentado viendo la televisión, su mujer camina molesta y desesperada, le reclama que está cansada de levantarse todos los días con un chisme nuevo: *"la escuela es un caos y todos ustedes son unos estúpidos. ¡ Cuéntame, la niña en pelotas y tu haciendo el papel de payaso, un ejercicio de vanguardia, de retaguardia y de la madre que los parió ¡ Hagan todo lo que quieran que cuando lleguen al cine profesional se van a joder, tantas pretensiones y total no acaban de hacer típicas películas de escuela. Ahora se pondrán a decir que te has acostado con esa niña"*.

Él sigue inmutable, sin decir una sola palabra, hay un momento de silencio y ella sigue con el reclamo: *"tu vas al monte y no quieres ver los árboles, vas a la calle y no quieres ver a la gente, vas a ver a tu madre y no quieres oír de problemas ¡coño; y llegas conmigo y no quieres hablar de problemas. Yo diría mucha teoría, grandes teorías, pero y la vida qué?"*.

#### 4.3.3 Comentarios.

En *El plano*, en la secuencia que ilustra lo que es la fotogenia, comienza cuando el profesor lleva la máscara de un gorila. Explica la clase y el alumno indio interviene haciendo un estimado en dólares de cuánto saldría que los subdesarrollados se operaran la cara. Julio García Espinosa llega a la conclusión de que es más fácil que se borren la cara los otros. "Es una operación en la que trato de que nosotros

nos sentimos reafirmados siendo como somos: somos así y tenemos que asumirlo y si se es feo que le vamos a hacer".<sup>84</sup>

La intención del teórico del *cine imperfecto* es desnudarnos a nosotros mismos, mostrar nuestros rasgos en común, y reivindicar nuestra identidad como latinoamericanos. En un sentido más amplio también es la necesidad de abrir la participación de nosotros hacia una conciencia crítica y participativa que apueste por la diversidad y autenticidad frente a la globalización del modelo occidental.

Estas secuencias llaman la atención, porque una de las grandes preocupaciones de García Espinosa es la de no reprimir los sentimientos, la de dejar de lado el fascismo cotidiano que se vive día con día. Entonces tenemos en la película a un actor que por más que hace muecas no puede llorar, al actor casi se le va la vida y no puede soltar una sola lágrima:

Hoy en día se ha vuelto de buen tono contener nuestras emociones. Llorar no es propio de estos tiempos modernos. Desde niños se nos prohíbe llorar, nos enseñan que llorar no es cosa de hombres. Nos han convencido de que reprimir nuestros sentimientos es síntoma de buena educación, majestuosa señal de toda persona civilizada. Es posible que el uso y abuso que ha hecho el fascismo de la emoción y, en particular el llanto, han retrocedido en nuestra época. Y si la represión de los sentimientos va en contra de la naturaleza humana, liberarlo, si se quiere hasta de manera impudorosa como lo hace la telenovela, no puede dejar de resultar gratificante.<sup>85</sup>

Por otra, mientras el actor hace todo su esfuerzo, el profesor nos habla de los problemas más apremiantes de América Latina: la miseria, la prostitución, la venta de órganos:

---

<sup>84</sup> García Espinosa, Julio, *Op.cit.*, p. 122.

<sup>85</sup> Julio García Espinosa, *La doble moral del cine*, pp. 134 -135.

La gente se ha acostumbrado a la pobreza, yo me acuerdo que en la época nuestra había que acabar con la pobreza; es como si nos hubieran vacunado. Hay una insensibilidad como si la sociedad no tuviera más remedio que decir: señores nada más que se puede desarrollar una economía sobre la base de la tercera parte de la población.<sup>86</sup>

Entonces tenemos en esta secuencia una invitación a liberar las emociones, a fomentar una conciencia crítica y a buscar el equilibrio entre lo que se siente y se piensa. Sin olvidar que formamos parte de un mundo globalizado que apuesta por uniformar el gusto, homogeneizar los criterios e imponer su ética y estética.

Las tres siguientes secuencias, desde la filmación del ejercicio que se convierte en parte de la broma, hasta la última secuencia donde tenemos a la mujer desesperada sin conseguir que el profesor hable, nos indican la parte que tanto le preocupa a García Espinosa, el desfase entre teoría y práctica.

La evolución de las secuencias es la siguiente: el profesor participa en uno de los ejercicios filmicos de sus alumnos, sin querer y prácticamente sin darse cuenta, se siente atraído por la alumna trigüeña. Al día siguiente, cuando explica en su clase el tema de los clichés en el cine, los alumnos lo desenmascaran, y, a pesar de que es un excelente profesor, no puede evadir la realidad y mucho menos confrontarla.

Es un poco lo que le pasa a los alumnos en la película, cuando se enfrentan a la realización de su proyecto filmico: las clases pueden ser excelentes teóricamente, pero no saben por dónde comenzar, ni como terminar; se tienen que

---

<sup>86</sup> Lazo, Armando, y Puente, Claudia, Entrevista inédita a Julio García Espinosa sobre los aspectos generales del cine, México, Octubre de 1998.

enfrentar a problemas como el presupuesto, el contenido, prácticamente a sortear todo tipo de dificultades que surgen al afrontar la realización de una película.

El origen de *El plano* se encuentra en su artículo *instrucciones para hacer un filme en un país subdesarrollado* y en su interés por incorporar en el quehacer filmico sus reflexiones en torno al cine. En el filme el director proyecta la apremiante necesidad que tienen los países latinoamericanos de hacer un cine de calidad y de bajo costo, reivindicando con ello una vez más la posibilidad de un *cine imperfecto*.

#### 4.4 REGRESO AL NEORREALISMO: *REINA Y REY* (1994)

La idea de filmar *Reina y Rey* surge cuando el fotógrafo de la película, Ángel Alderete, le habla a García Espinosa de las cosas que estaban ocurriendo en La Habana. La anécdota parte de la cantidad de perros abandonados que hay en la isla, cuyo reflejo inmediato es la falta de alimentos que afecta de manera especial las relaciones de la gente con sus mascotas, sobretodo de las personas de edad avanzada, cuya única compañía son sus animales.

Julio García Espinosa realiza *Reina y Rey* en dos partes: la primera, se refiere a este hecho ineludible en la sociedad cubana acerca del abandono de los perros en la calle. Y la segunda, alude a la visita de grandes cantidades de cubanos procedentes de Miami que regresan a ver las propiedades que les fueron confiscadas por la Revolución. Pero a la par de estas dos temáticas hay un reflejo humano de la tragedia que vive Cuba.

#### 4.4.1 Sinopsis.

La soledad de Reina, una señora de edad madura, es acompañada todos los días por Rey, su perrito con quien comparte las actividades cotidianas, hasta que llega el momento en que ya no puede darle de comer y la situación es cada vez más crítica. Ella decide llevar un día a su animal a la perrera. Posteriormente, llegan procedentes de Miami, los antiguos dueños de la casa, le ofrecen a Reina irse con ellos. Ella tiene que elegir entre quedarse en su amada Habana de toda su vida o mudarse a Miami.

#### 4.4.2 Primera Parte: *La soledad en tiempos difíciles.*

Por la radio un locutor anuncia la fecha: *16 de mayo de 1994*, sigue con el pronóstico del tiempo y después presenta la canción "Yolanda", de Pablo Milanés. Reina se levanta de la cama junto a su Rey, se asoma a la ventana y una de sus vecinas la saluda. Ella baña al perrito y le narra películas tan famosas como las que hacían el gordo y el flaco, *Rintintin*, famoso perro de su época, y le dice al perro que a comparación de él, no tienen nada que ver. Después del baño Reina, y Rey salen a pasear y, entre las *guaguas* que van llenas de gente, el tránsito de las bicicletas y un tumulto de perros que caminan libres por las calles, llegan a una cafetería para pedir una hamburguesa.

Al día siguiente, Reina y Rey están listos para hacer su recorrido por las calles de la Habana, por las orillas del malecón y por el viejo tranvía que sólo ella echa a andar con su imaginación. Llegan a la carnicería y no hay carne, van a la cafetería y no hay hamburguesas. Al darse cuenta de la difícil situación que se vive en la Habana y, ante la escasez de comida para el perro, Reina decide ir al mercado a vender al perro, pero otra señora en la misma situación le dice que ese

lugar es suyo, que si quiere vender a su perro se vaya a otra parte, y entonces, desconsolada, se va al malecón.

Reina decide dejar a su Rey en la perrera, pero al llegar se queda asombrada de como están los perros en ese lugar. Se acerca una señora, quien le comenta que ahí en donde se escuchan los ladridos, es donde matan a los perros con gas. Ante tanto aullido, el encargado de la perrera va a ver que pasa y, un ayudante grita que se acabó el gas.

La señora que está con Reina le dice irónicamente que esa es suerte, que ese día nadie cocinará con gas, ni se suicidará con gas. El encargado de la perrera grita que por favor le expliquen qué hace con tanto perro y con tan poco gas. Reina asustada decide no dejar al perro, pero Rey se escapa, sale corriendo y se comporta frío con ella. A la mañana siguiente, él no está. Ella sale a buscarlo, llega a un basurero donde los perros se pelean por la comida y al no ver a Rey sale corriendo.

Al otro día, Reina va con una de sus vecinas, le comenta que ha decidido rentar algún cuarto de su casa para poder mantener al perro. Ella sigue angustiada porque Rey no regresa, va a buscarlo a la perrera y pregunta si el camión ha salido a recoger perros. El encargado le dice que a esas alturas no hay camión, ni gasolina para el camión, ni gas para los perros, que ahí los perros llegan solos, si no es que los llevan.

#### 4.4.3 Segunda parte: La visita inesperada.

Reina ya está decidida a rentar su casa, cuando de repente se oye que tocan la puerta. Sorprendida recibe a los antiguos dueños de esa casa, Carmen y Emiliano, que llegan procedentes de Miami y piensan quedarse por una semana

de visita. Carmen le comenta a Reina el gusto que le da verla y saca de la maleta cosas que le ha llevado: café, leche en polvo, un vestido y unos zapatos que Reina tiene que estrenar esa noche en el *Tropicana*.

En el *Tropicana* brindan por la famosa cantante cubana Celia Cruz y Reina pregunta a Carmen si Celia sigue cantando, y ella responde que seguirá siendo la única. Al regresar del *Tropicana*, le comenta a su esposo que tienen que convencer a Reina para que se vaya con ellos a Miami, y molesta le confiesa que es una tontería que se quiera quedar en Cuba por un perro, pudiendo ellos comprarle uno allá.

A la mañana siguiente se van Emiliano, Carmen y Reina a recorrer la Habana. Van al *Capitolio*, a la *Catedral*, al *Floridita*, en fin, recorren toda la parte turística. En la noche, de regreso a casa, ven juntas la telenovela y cuando se va la luz, Carmen aprovecha para ir por su bolso, saca una libreta y esperanzada anota los datos de Reina, para comenzar a tramitar su visa. Ella le platica a Reina de los grandes concursos de televisión que se transmiten en Miami. Después le pide su nombre a Reina y ella contesta: Yolanda.

Carmen se altera y le dice que con ella nadie juega, que no se atreva a mentirle, que ella por veinte años ha sabido que su verdadero nombre es Reina. Carmen se retira a dormir, y a la siguiente mañana no encuentra a Reina. Carmen y Emiliano deciden regresar a Miami.

Reina por su parte decide quedarse a esperar a su perrito, cuando pasa un conocido en su bicicleta y pregunta si está esperando a su Rey, ella con un rostro de esperanza le contesta que si.

#### 4.4.4 Comentarios.

En la primera parte del filme se observa a Reina, un personaje convencional que no tiene nada que hacer en la Habana, está completamente sola, su marido ha muerto y su Rey se ha ido, no le queda nadie. Sin embargo, su soledad está acompañada por su país que a pesar de la crítica situación que impera ella no quiere abandonar.

En la segunda parte, Carmen y Emiliano se presentan como una posible alternativa para Reina, y aunque ellos procuran por todos los medios convencerla de que se vaya con ellos a Miami, los sentimientos de Reina no cambian. La llevan a pasear por los lugares turísticos de Cuba, lo cual en contraposición de los lugares que Reina frecuenta parecen diferentes, efímeros y transitorios..

Reina tiene que elegir entre quedarse en ese mundo nostálgico y lleno de recuerdos, o aventurarse a una nueva vida llena de nuevas promesas, en donde no va a sufrir por los apagones o por la falta de alimento. Finalmente, Reina decide quedarse y esperar a su Rey, a lo mejor sin ninguna esperanza de que regrese; pero también defendiendo su espacio, como paraíso o como infierno, en donde tiene que vivir su vida sin dejar de preguntarse qué le va a deparar el futuro.

El mayor logro del filme *Reina y Rey*, a pesar de la temática tan interesante de la soledad, de los valores y de la situación cubana, es que no se sitúa dentro de un esquema pro revolucionario o antirrevolucionario, sino que es un filme que apunta a una crítica de la situación actual del país<sup>87</sup>, sin ningún formalismo político:

---

<sup>87</sup> En 1994 se da en Cuba la crisis de los balseros, la cual es provocada por los Estados Unidos ya que ofrece la nacionalidad americana a todos los cubanos que llegaran en balsas.

No soy de los que pretende hacer películas políticas y rechazo esa distribución temática mediante la cual los estadounidenses se reservan el derecho a hacer películas de entretenimiento, los europeos películas artísticas y quedan para los latinoamericanos películas políticas. Toda película puede ser política en último análisis, pero lo importante es hacer buenas películas.<sup>88</sup>

No obstante *Reina y Rey* abre nuevamente un parteaguas dentro de la carrera cinematográfica del director, deja de lado el cine experimental y regresa a un cine más tradicional, a un género más conocido, el melodrama. Pero lo utiliza sólo como técnica: "el personaje principal está siempre al borde de llegar al sentimentalismo. Pero he intentado detenerlo justo ahí; el melodrama tiende a que la emoción pueda bloquear la reflexión sobre la realidad. Lograr la emoción sin menoscabo de la reflexión es lo que intento. Ahí me distancié del melodrama".<sup>89</sup>

El teórico del cine imperfecto comenta sobre el filme:

Para *Reina y Rey* dispuse de los recursos requeridos. El premio ganado por el guión en el Festival de la Habana fue lo que posibilitó una coproducción con España y México. En América Latina se debe tender a hacer cine con más imaginación que costos, con más autenticidad que altos presupuestos. No podemos competir con las producciones costosísimas que se hacen hoy en día. Es una pelea de león a mono amarrado. No significa que nuestras películas deban ser artísticamente pobres, sino que no es nuestra meta hacer la Guerra de las Galaxias cuando no contamos con los recursos para ello. Lo importante es no poner límites a la libertad de creación y a la imaginación.<sup>90</sup>

Para él, *Reina y Rey* es un homenaje a su principal influencia, Cesare Zavattini, con quien se sentía alejado por la experiencia de *El joven rebelde*; ahora con *Reina y Rey* regresa a sus orígenes con el neorrealismo italiano, pero con su sello y características particulares, y da la pauta para seguir en la búsqueda de un

---

<sup>88</sup> Guerra Cabrera, Ángel, "Llevar al cine el drama de Cuba, necesidad visceral: Julio García Espinosa", *La Jornada*, México, 2 de septiembre de 1997. p. 27.

<sup>89</sup> *Idem.*

<sup>90</sup> *Idem.*

*cine popular* que provoque a partir de un nuevo lenguaje cinematográfico una comunicación enriquecedora.

*Reina y Rey* recibió el premio "al mejor guión inédito", en el *Festival del Nuevo Cine Latinoamericano*, La Habana, Cuba, 1993; el premio "actuación femenina" a la actriz Consuelo Vidal en el *Festival de Cine de Amiens*, Francia, 1994; el premio "Colón de Oro" en el *Festival de Cine Latinoamericano*, de Huelva, España, 1994, "mención especial" de la FIPRESCI, en el *XVI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, La Habana, 1994; premio "Caracol" a la mejor actriz protagónica Consuelo Vidal; mejor actriz de reparto a Coralía Veloz; mención especial a la actriz secundaria Miriam Socarrás, otorgado por la Sección de Artes escénicas, en el *Festival Nacional de Cine, Radio y Televisión*, La Habana, 1995; y el premio "Catalina de Oro" a la mejor película; mejor actriz, Consuelo Vidal en el *Festival de Cartagena*, Colombia, 1995.

## 5. POR UN CINE IMPERFECTO: PLANTEAMIENTOS TEORICOS II (1984-2000)

El objetivo del presente capítulo es volver a la propuesta teórica *por un cine imperfecto* del director cubano Julio García Espinosa, partiendo, en primer lugar, de los sucesos históricos que se dan en la última década del siglo XX; en segundo, de su actividad como funcionario de la cultura; y por último, de sus escritos teóricos posteriores a 1984. Dichos factores confluyen para que nuevas perspectivas económico-culturales se integren a su manifiesto teórico, como una propuesta viable para hacer cine en los países de América Latina.

La situación de Cuba después de la caída del muro de Berlín en 1989, presenta un nuevo panorama:

De esta manera, a lo largo de 1990, los cubanos vieron el deterioro paulatino de su nivel de vida, con importantes restricciones en alimento, transporte, otros bienes de consumo y servicios. Esta problemática desembocó en la necesidad de asumir, a partir de 1990, la primera fase del "periodo especial en tiempos de paz", el cual consiste en un conjunto de medidas económicas de austeridad implementadas con el propósito de restringir los niveles de consumo de la población y de la actividad económica. El gobierno cubano se propone con esto hacer un uso más racional de los limitados bienes de consumo energéticos con los que cuenta su economía.<sup>91</sup>

Con el colapso del sistema socialista en 1991, desaparece el equilibrio internacional, se fragmenta la clase obrera y se agudiza la desigualdad económica y social. Estos sucesos en el orden mundial desencadenan profundos cambios en la isla: comienza un periodo de alta vulnerabilidad dentro de la sociedad cubana, se agudiza la crisis de la economía frente a la coyuntura internacional y se cuestiona la vigencia del sistema socialista.

---

<sup>91</sup> García Reyes, Miguel y López de Llergo, Ma. Guadalupe, *Cuba después de la era soviética*, México, COLMEX, 1994, p. 27.

A la par de estos fenómenos políticos y sociales se da, en el ámbito mundial, un nuevo orden internacional en los medios de comunicación: la legitimación del poder imperialista, el cual, a través de las transnacionales del espectáculo, reafirma por un lado, su poder de dominación, y por el otro, crea subjetividades acordes a sus intereses económicos, ideológicos y culturales; promoviendo, de esta manera, un uso irracional de las nuevas tecnologías audiovisuales, sin lograr darle a los medios una verdadera respuesta modernizadora.

Aunque García Espinosa desde su profético escrito *Por un cine imperfecto* (1969) avizora esta situación, es importante conocer su postura ante estas nuevas circunstancias, debiendo tener en cuenta: su labor como funcionario del cine y la cultura (tarea en la que logra gestionar importantes cambios económico-políticos para que el cine cubano y latinoamericano sigan siendo portavoz de las culturas nacionales); su producción teórica posterior a 1984; y finalmente, su interés por defender el derecho de todos los países a ser productores de cultura artística.

## 5.1 UNA NUEVA PERSPECTIVA: FUNCIONARIO DE LA CULTURA

### 5.1.1 *Los años ochenta*

De 1983 a 1990 Julio García Espinosa funge como organizador del cine y de la cultura desde diversos cargos. Durante ese periodo, es presidente del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), presidente del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana y fundador y miembro del Comité de Cineastas de América Latina y el Caribe (CCALC).

Como presidente del ICAIC, participa en el Encuentro de Cine Iberoamericano en 1983, que tiene lugar en Madrid y favorece las coproducciones

y un mercado común entre las cinematografías iberoamericanas. Para tal efecto se crea la Organización de Cinematografías Iberoamericanas (OCI) y su filial para América Latina (ACLA).

En 1985 colabora en la creación de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano (FNCL); en 1986 participa en la puesta en marcha de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV); y en 1989 apoya en Caracas la creación de la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica (CACI). Con este organismo se da por vez primera una base legal para la promoción de coproducciones en la región y se fomenta un mercado común del cine iberoamericano.

Dentro de su labor como funcionario del ICAIC destacan la consolidación del Consejo Artístico y de los Grupos de Creación. El primero surge como respuesta a la nueva problemática en el cine y su finalidad es analizar las líneas que conforman la política del cine cubano. Los segundos promueven la producción artística a través de tres grupos, a cada grupo se le asigna un determinado número de documentales y largometrajes a realizar durante el año.

Como miembro del CCALC desarrolla una intensa labor para fortalecer la unidad y la proyección internacional de las obras de los cineastas latinoamericanos y caribeños. Contribuye a crear y consolidar la Federación de Trabajadores Latinoamericanos del Cine (FETRALCINE), la Federación de Distribuidoras Alternativas para América Latina y el Caribe (FEDALC) y el Comité de Cine Clubes de América Latina. Paralelamente propicia las relaciones de los cineastas latinoamericanos con la Federación Panafricana del Cine (FEPACI) y con el Movimiento del Cine Independiente Norteamericano.

Como presidente del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana, coadyuva a posibilitar la apertura de espacios a la producción audiovisual, estimula el movimiento de aficionados y contribuye a aumentar y mantener el equilibrio de la producción; todo ello permitió que el público cubano continuara apoyando al cine nacional.

Durante ese periodo, García Espinosa escribe los siguientes artículos: "Cine burgués: ¿decadencia o muerte?" (1984) "El destino del cine" (1988) "La doble moral del cine" (1988) y "El cine popular a veces da señales de vida" (1989). Estos escritos siguen siendo una continuación de su polémico ensayo "Por un cine imperfecto" (1969) y en ellos se refiere, respectivamente, al dominio cada vez mayor del cine norteamericano en los cines nacionales, al papel del estado y de la gestión privada en la producción nacional, al derecho y posibilidad de que se pueda ver el cine de todas partes del mundo y su manifestación en contra de la publicidad que propugna una cultura del despilfarro.

#### 5.1.2 *Los años noventa*

Ante la crisis económica que enfrenta el país y el declive de la cinematografía, García Espinosa se da a la tarea de reflexionar y promover una serie de lineamientos político – económicos que garanticen la estabilidad de la industria. Escribe "Por un cine imperfecto (25 años después)", "La electrónica o la cuarta edad del cine" (1993), "Para verte mejor" (1998), "Fama vs Talento" (1988), "Cibernautas de todos los países periféricos uníos" (1999), "El cine cubano o los caminos de la modernidad" (2000).

Dichos artículos se refieren a la emergente situación que atraviesa la cinematografía cubana y enuncia, entre otras cosas, el descenso en cuanto al

número de largometrajes de ficción, debido a la falta de una base material necesaria, a la implantación tardía de nuevas y más ágiles vías para la promoción, a la poca dedicación a los proyectos, a la caída del debate entre productores y realizadores y a la dependencia de oportunidades en el exterior para los cineastas.

Ante dicha problemática, García Espinosa, en el plano político, gestiona en favor de prescindir del éxito en el público como único factor a considerar para permanecer en funciones de creador; asumir el carácter de participación colectiva en el trabajo del cine; decidir que el responsable máximo del equipo sea el director y no el productor, y finalmente, partir del criterio de considerar que la lucha antagonica con los que favorecen la dependencia no excluye la confrontación de ideas entre los propios directores. La finalidad del cineasta cubano es fomentar y desarrollar una cinematografía en las condiciones actuales.

En el plano económico, considera que la recuperación de la inversión de un filme en el mercado nacional no es suficiente, ya que son necesarias las exportaciones e importaciones, es decir, la reciprocidad que debe existir para que un filme extranjero sea exhibido en el territorio nacional y la posibilidad de que el cine nacional recupere parte de su inversión en el extranjero. Esta condición, tan necesaria para la industria del cine latinoamericano, está bloqueada por las transnacionales que ocupan el ochenta por ciento del mercado.

También plantea la apertura de más canales para la promoción y exhibición de filmes latinoamericanos y concreta dicha propuesta durante su gestión como presidente del *Festival de Cine de la Habana*, auspiciado por los propios cineastas y por la *Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano*, que han permitido una mayor difusión del cine.

## 5.2 EL CINE IMPERFECTO UNA ALTERNATIVA PARA SOBREVIVIR A LA GLOBALIZACIÓN DEL GUSTO Y LA CULTURA.

Los años ochenta y noventa proyectan la globalización como un nuevo paradigma cultural. Esta globalización no es más que la imposición de la cultura imperialista sobre los países dominados que, a través de las transnacionales del espectáculo, son responsables de promover la globalización del gusto y de la cultura, ocasionando de esta manera que no se haya dado un verdadero cambio en el terreno audiovisual: desinforman a las masas, desarman de su inteligencia y capacidad crítica al espectador, e impiden su desarrollo y crecimiento como ser adulto.

Para el cineasta cubano las transnacionales favorecen que el espectador dependa de los que condicionan su estado de ánimo para gustar o no de un filme. Los factores que permiten estos condicionamientos son el control que ejercen sobre los mercados, las ilimitadas promociones que se hacen del cine norteamericano y la crítica subordinada a los dictados de Hollywood.

Además, con el auge de la globalización, la producción cultural se pierde entre un espeso tejido de productos subculturales; para el director cubano: el éxito económico se confunde con los resultados artísticos y la fama se confunde con el talento, el concepto de belleza se prostituye y la cultura se dirige hacia la universalidad de la mediocridad.

Considera que el cine *hollywoodense* se presenta para el mundo como el nuevo estandarte de la cultura universal. El uso de sofisticadas tecnologías y de la dramaturgia tradicional son los elementos que contribuyen a extender su dominio ideológico, económico y cultural sobre los espectadores.

### 5.2.1 *Las nuevas tecnologías*

García Espinosa avizora que la revolución tecnológica que se inicia en la década de los setenta expande la posibilidad de que el cine sea una vía para democratizar la cultura. Lo que sucede es que, si bien una mayoría tiene acceso a comprar y hacer sus producciones con estos nuevos medios, su aportación no pasa más allá de ser un entretenimiento banal, orientado a reproducir los vicios culturales del sistema capitalista moderno.

Por una parte, en lugar de que las nuevas tecnologías audiovisuales contribuyan a darle una respuesta modernizadora al cine, consagran la idea de que la tecnología es el medio ideal para entrar a la modernidad. El problema - apunta García Espinosa- es que estas nuevas tecnologías no pueden darle una respuesta de calidad al cine y a la televisión. El cine *hollywoodense* es el que con mayor entusiasmo desvía dicha posibilidad, ya que utiliza a las mismas en detrimento del arte y de la cultura, "sus efectos especiales parecen no tener mejor destino que el de alucinarnos con la idea de que la tecnología lo puede todo".<sup>92</sup>

### 5.2.2 *Un espectáculo de la destrucción del espectáculo*

Para García Espinosa la respuesta está en hacer un cine que sea un espectáculo de la destrucción del espectáculo. Un cine de ideas que le produzca al espectador el placer de sentir que se le ha respetado como un ser inteligente. Un cine de calidad que no pierda el contacto con el público y que a través de la dramaturgia le

---

<sup>92</sup> Lazo, Armando y Puente, Claudia, Entrevista inédita a Julio García Espinosa sobre sus artículos, México, 26 de marzo de 1998.

revele los mecanismos de manipulación y los métodos que utiliza la "fábrica de sueños".<sup>93</sup>

El cineasta cubano insiste en que el placer y la respuesta modernizadora del cine está en que el espectador encuentre las articulaciones secretas de un filme. También considera que un filme es lo que se ve y lo que se oye, pero también lo que no se ve, lo que no se oye y lo que no está: "Todo lo que está fuera de cuadro, todo lo que eliminan las elipsis, los puntos de giro, las disolvencias, las transiciones, lo que insinúan los diálogos, lo que sugieren las angulaciones. Todas esas ausencias las va construyendo el espectador con su imaginación".<sup>94</sup>

Avanzar en el camino de las ausencias, tanto como en el de la fragmentación, es persistir en una dramaturgia que contribuya a liberar al espectador, que fortalezca sus fuentes de placer, que le abra de nuevo sus posibilidades de pensar, imaginar y emocionarse, y finalmente en la de ejercitar su criterio.<sup>95</sup>

Un cine que sea un espectáculo de la destrucción del espectáculo está en esa constante búsqueda de hacer evidente la estructura cinematográfica. En ésta el espectador debe construir la historia. Es decir, para García Espinosa la calidad artística de la obra cinematográfica y su aporte modernizador, se encuentra, por una parte, en la propia capacidad que tiene el cine para expresarse a través del lenguaje cinematográfico, y por otra, en la receptividad del espectador para descifrar este lenguaje.

Hacer explícitos los contenidos, no seguir disimulando que el cine es una ficción, reconocer que el cine no transforma la realidad pero que hay que hacerlo como si fuera capaz de eso y de mucho más y, sobre todo, no seguir aceptando que el cine

---

<sup>93</sup> Sobre este tema consultar: Guy Henebelle, *Los cinemas nacionales en contra del imperialismo de Hollywood*, Tomo II, Valencia, Fernando Torres, 1977.

<sup>94</sup> García Espinosa, Julio, *Para verte mejor*, artículo inédito facilitado por el autor.

<sup>95</sup> *Idem.*

es simple ilustración, o tratamiento cinematográfico de historias literarias, sino que debe ser expresión de verdaderas historias cinematográficas y que, por tanto, su aspiración mayor es la de expresarse en términos imposibles para cualquier otro medio de expresión artística; eran éstas, debían ser éstas, sustancias nutrientes de una nueva poética.<sup>96</sup>

Para él, la dramaturgia es un concepto general, dinámico y en constante evolución; es un desafío particular para cada proyecto que se plantee y cada director debe cuestionarse qué estructura le va a dar al material que trate de presentar.

Apunta que a lo largo de estos últimos años se han dado resultados que se orientan en distintas direcciones y enmarca tres tendencias que considera absolutamente lícitas. La primera consiste en asumir elementos de la dramaturgia dominante:

Nosotros no tenemos por qué rechazar cualquier elemento de cualquier cine que pueda ser útil y eficaz a los propósitos nuestros. Si no los rechazamos en nuestras propias luchas y en nuestros propios combates, cómo los vamos a rechazar en el cine. No creo que a nadie se le ocurra iniciar una lucha de liberación pensando si los fusiles van a ser de producción nacional o de producción extranjera. El problema fundamental es hacia dónde van a apuntar eso fusiles.<sup>97</sup>

La segunda, que, por cierto, es la que más le interesa y motiva, es la que trata de hacer explícito su punto de vista sobre el propio cine y la realidad, para lo cual se apoya en elementos de la dramaturgia dominante, pero con una conversión de valores; por ejemplo: "Hacer una película de Tazán en el África de hoy. Tazán en medio de combates, saltando de rama en rama y oyendo todo el

---

<sup>96</sup> Lazo, Armando y Puente, Claudia, Entrevista inédita a Julio García Espinosa, sobre sus planteamientos teóricos, México, 19 de mayo, 1998.

<sup>97</sup> García Espinosa, Julio, "Ya no partimos de cero", en: *Hojas de cine, Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*, México, SEP/UAM/ FMC, 1988, P. 179.

tiroteo que hay; alfabetizar a Tarzán, que no sabe hablar; casarlo con una negra, que tenga hijos y que se lo trague finalmente la cultura africana”.<sup>98</sup>

La tercera parte de la necesidad de dar más información que la que normalmente se da en las películas que utilizan la dramaturgia tradicional, “Esto está dado por el hecho de que nosotros tenemos de los países desarrollados más información que ellos de nosotros”.<sup>95</sup> Se debe de relacionar el arte con la información, cambiar el papel de eternos consumidores de la cultura de los países desarrollados y también el de ellos como únicos productores de la cultura.

Todavía en una medida decisiva seguimos siendo consumidores de la cultura de ellos y ellos no son consumidores de la cultura nuestra. Si nosotros no conocemos quien es Godard somos incultos; si ellos no conocen quién es Sanjinés, están simplemente desinformados.<sup>99</sup>

Su interés por hacer un *cine imperfecto* se remite a hacer un cine que este en esa constante búsqueda de su identidad. Una identidad que para los países latinoamericanos es múltiple, diversa y dinámica. Y sólo a través de una nueva dramaturgia, que haga evidente las manipulaciones del lenguaje, se podrá abrir una vía de comunicación menos alienada, más renovada y sobretodo enriquecida.

La respuesta para el cine cubano y latinoamericano es un cine imperfecto, un cine de ideas, un cine que concilie el pensamiento con el entretenimiento, la economía con la cultura, el arte con la industria, que ofrezca una visión crítica de la realidad y del propio cine, un cine que renueve su identidad y se pronuncie a favor de la diversidad y del sincretismo cultural de los países latinoamericanos y

---

<sup>98</sup> *Ibid.* p. 180.

<sup>99</sup> *Ibid.* p. 181.

caribeños. Es decir, "un cine que siempre luchará por un mundo donde no haya necesidad de ser egoísta para ser feliz".<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> García Espinosa, Julio, "Por un cine imperfecto (25 años después)" en *La doble moral del cine*, Bogotá, Voluntad, 1995. p. 154.

## CONCLUSIONES

Este trabajo de investigación, a partir de la obra filmica y teórica del director cubano Julio García Espinosa, expuso por una parte, la problemática implícita en el cine latinoamericano. Por otra, desarrolló su postulado teórico-práctico *Por un cine imperfecto*. Y finalmente, siguió la evolución de su pensamiento cinematográfico a partir de dicho concepto.

Dicha problemática se refirió a los siguientes cuestionamientos ¿Cómo puede contribuir el cine a borrar las fronteras entre un arte culto y un arte popular para que el arte se convierta en una verdadera opción cultural? ¿Cómo hacer un cine auténticamente latinoamericano en países que cuentan con pocos recursos económicos? Y, finalmente, ¿Cómo realizar un cine entretenido y que le guste al público, que sea una verdadera expresión latinoamericana y que rompa con la dominación ideológica a la que está sometido el espectador?.

Estas preguntas buscan plantear dilemas, que si bien es cierto, García Espinosa no responde, nos acercan a una actitud crítica, a la reflexión de la cultura, y a analizar el papel que juegan los medios masivos de comunicación en nuestras sociedades, es por eso que el manifiesto teórico *por un cine imperfecto*, a la vez que plantea esta problemática, sugiere una serie de propuestas que conforman una visión integral del cine integral, es decir, trata de entender el cine como un todo inseparable, que vinculado al sistema social y entendido como parte del mismo, coadyuve a entender la realidad y al propio cine.

Esta visión estructural del cine: arte, industria, medio de comunicación, vehículo ideológico, y lenguaje audiovisual, desde mi punto de vista es una de

las aportaciones más importantes de García Espinosa al concepto del cine, ya que amplía y esclarece el complejo de relaciones entre el cine y la cultura.

El concepto *Por un cine imperfecto* (1969) surge dentro de la experiencia socialista, se define dentro de los parámetros del marxismo-leninismo y se considera abiertamente antiimperialista. Su interés y objetivo último es contribuir a la superación de la sociedad dividida en clases. Para García Espinosa las divisiones entre un arte culto y un arte popular no llevan a nada. El cine como concepto artístico debe superar estas divisiones. Ya que por una parte, el cine que peca ser de arte, se aleja de la concepción industrial y económica de la cual forma parte, y por otra, el cine que pone el énfasis en el carácter comercial, deja de lado cualquier posibilidad de ser una expresión artística.

Es importante para los países latinoamericanos, dada su situación económica, que realicen un cine de bajo costo, pero sin dejar de plantearse el cine de manera comercial ya que ello limita el desarrollo de una industria. Considera necesario que los cineastas deben de ser quienes estén a cargo de la producción, distribución y exhibición de los filmes, pero también de conformar una programación que atienda las diversas demandas. Considero que la obra cinematográfica de García Espinosa es en este aspecto muy ilustrativa, a la vez que demuestra la coherencia teórico-práctica de dicho planteamiento.

Finalmente, su interés por hacer un cine de calidad que le guste al público, sea una verdadera expresión latinoamericana y rompa con el dominio ideológico del espectador, lo lleva a considerar un cambio en la dramaturgia tradicional. Esta nueva proposición plantea una relación más productiva con el

espectador, ya que le descubre los mecanismos, los efectos y artificios que hacen del cine una gran ficción.

Me parece que su planteamiento *Por un cine imperfecto* es una propuesta contemporánea, dinámica y factible para el desarrollo y crecimiento de la industria cinematográfica cubana y latinoamericana. Si bien el contexto dentro del cual surge (1969-1975), sobretodo en Cuba con el triunfo revolucionario y la adopción del sistema socialista, permite una mayor flexibilidad para el crecimiento del cine, no deja de ser un punto en común de referencia para que los demás países latinoamericanos, dentro de su propia experiencia histórica, encuentren sus propias alternativas.

En cuanto a la evolución de su pensamiento cinematográfico, Julio García Espinosa en sus dos primeros filmes presenta una novedosa temática mostrando problemáticas de un modo diferente al cine comercial. Refleja la influencia recibida por el neorrealismo italiano (filmar en exteriores, rechazo a la ambientación artificial y el empleo de actores no profesionales), que si bien por las características económicas que enfrenta en esos momentos la naciente industria se adapta muy bien, no hay todavía una ruptura con las formas tradicionales empleadas por el cine de ficción (la fotografía convencional, la utilización de cámaras fijas, el empleo de los géneros cinematográficos del cine internacional: drama social, comedia, épica). De cualquier manera el resultado del filme es muy alentador.

Con *Las aventuras de Juan Quin Quin* logra expresarse cinematográficamente, pone al descubierto los falsos mecanismos empleados

por la estructura del propio cine y los prototipos del género de aventuras. Con ello apela a la capacidad reflexiva del espectador para que éste pueda emitir su propio juicio. Además, representa las búsquedas personales del director y motiva su reflexión teórica en cuanto al cine y la cultura audiovisual de nuestros países.

*Son o no son* desnuda cinematográficamente sus preocupaciones teóricas; abre la reflexión sobre el papel de los medios de comunicación y su función de entretenimiento, sobre el género musical y la comedia; se plantea cómo hacer un musical con características propias, sin ser una copia del prototipo de musical norteamericano. Es este filme, el director es coherente con su planteamiento por un cine imperfecto, ya que realiza un cine de bajo costo y logra explotar la productividad expresiva.

Con *La inútil muerte de mi socio manolo* (1989) García Espinosa sigue apostando por llamar a la lucidez del espectador: hace evidente la escenografía, exagera la expresión dramática de los actores y muestra al equipo técnico se encuentra listo para la filmación. La historia procura ser una reflexión de la violencia que se vive entre los propios cubanos en ese momento. De la misma manera que en su filme anterior, hay una inquietud por llevar a la práctica su propuesta: hace un cine con escasos recursos económicos y potencia, a través del drama que se plantea y la puesta en escena, los recursos expresivos.

*El Plano* (1991) por una parte, materializa su inquietud por filmar con una cámara de vídeo, por incorporar los avances tecnológicos en el medio audiovisual, y por encontrar en la práctica la productividad a este medio. Por

otra, plantea su interés por ser consecuente con la teoría y la práctica, a partir de la historia de un profesor excelente en teoría cinematográfica, pero que en su vida cotidiana deja mucho que desear. La gran motivación de este filme es recurrir por vez primera, dentro de su experiencia personal, a la utilización del video.

En *Reina y rey* (1994) da un giro a esta fase experimental, retorna al melodrama después de haberlo dejado por más de treinta años y nos muestra como la crisis económica afecta de manera especial la relación de la gente con sus mascotas. A pesar de que es con éste filme que García Espinosa regresa a sus orígenes, el neorrealismo italiano, procura que el espectador mantenga una distancia respecto al género.

*Son o no son, La inútil muerte de mi socio manolo, El plano y Reina y rey,* comprenden en la practica su interés por ser consecuente con su planteamiento teórico por un cine imperfecto. Proyectan en el ejercicio filmico la realización de un cine de bajos recursos económicos, con una elocuente productividad expresiva, acorde a la cultura cubana, y con un manejo innovador en la dramaturgia, que exprese nuevos contenidos y nuevas formas. En cada filme García Espinosa aborda el debate y la problemática de mayor significado en cada momento en la sociedad en la que vive.

Finalmente, y con el interés de darle un breve seguimiento a su obra teórica, por una parte, hice referencia a su postulado teórico *Por un cine imperfecto*, partiendo primero de los sucesos históricos que se dan a partir de las dos últimas décadas del siglo XX; posteriormente, de su actividad como

funcionario de la cultura; y por último, de sus escritos teóricos posteriores a 1984. Dichos factores confluyen para que nuevas perspectivas económicas - culturales se integren a su manifiesto teórico como una propuesta viable para hacer cine en los países de América Latina.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA, Leonardo, *Música y descolonización*, La Habana, Arte y Literatura, 1982.
- ALTMAN, Rick, *Los géneros cinematográficos*, Barcelona, Paidós, 2000.
- AUMONT, J., y M. Marie, *Análisis del film*, Barcelona, Paidós, 1998.
- \_\_\_\_\_, y Alan Bergala, *Estética del cine*, Barcelona, Paidós, 1996.
- BENJAMÍN, Walter, "La obra de arte en época de su reproducción la técnica", en: Jaime Goded, *Los medios de comunicación colectiva*, México, UNAM, 1976.
- BERLIN, Isahia, *El sentido de la realidad: sobre las ideas y su historia*, Madrid, Taurus, 1998.
- BORDWELL, David, *La narración y el cine de ficción*, Barcelona, Paidós, 1996.
- \_\_\_\_\_, y Jane Stayer, *El cine clásico de Hollywood, estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1970*, Barcelona, Paidós, 1998.
- BURTON, Juliane, *Cine y cambio social en América Latina*, Diana, México, 1991
- CASADEMUNT, Tomás y Eliseo Alberto, *Son de Cuba*, México, Trilce, 2000.
- CASSETTI, Francesco, *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, Colección Signo e imagen, 1994.
- \_\_\_\_\_, y Federico di Chio, *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1998.
- DUDLEY ANDREW J., *Las principales teorías cinematográficas*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- CHARLES, PIERRE, *Génesis de la revolución cubana*, México, Siglo XXI, 1978.

FOWLLER Calzada, Víctor, *Conversaciones con un cineasta incómodo: Julio García Espinosa*, New England, Purkara Life Achievement Award for the Media Arts, Colección "Cine Si", 1997.

GARCÍA BORRERO, Juan Antonio, *Julio García Espinosa, Las Estrategias de un Provocador*, Madrid, Fundación Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, 2001.

GARCÍA ESPINOSA, Julio, *Una imagen recorre al mundo*, México, UNAM, 1982.

\_\_\_\_\_, *Una imagen recorre al mundo*, La Habana, Letras Cubanas, 1979

\_\_\_\_\_, *La doble moral del cine*, Bogotá, Voluntad, 1995.

\_\_\_\_\_, "Ya no partimos de cero", *Hojas de cine: Testimonio y documentos del nuevo cine latinoamericano*, Vol. III, Centroamérica y El Caribe, México, SEP/FMC/UAM, 1988.

GODED, Jaime, *Los medios de comunicación colectiva*, México, UNAM, 1976.

GETINO, Octavio, *Cine latinoamericano, economía y nuevas tecnologías audiovisuales*, México, Trillas, 1990.

GONZÁLEZ, Natividad, *Teatro cubano contemporáneo*, La Habana, Facultad de Filosofía y Letras, 1958.

GUTIERREZ ALEA, Tomás, *Dialéctica del Espectador*, La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1982.

HAUSER, Arnold, *Introducción a la teoría del arte*, Madrid, Guadarrama, 1973.

HARNECKER, Marta, *Haciendo posible lo imposible*, México, Siglo XXI, 1997.

HENEBELLE Guy, *Los cinemas nacionales en contra del imperialismo de Hollywood*, Tomo II, Valencia, ED. Fernando Torres, 1977.

HIJAR, Alberto, *Hacia un tercer cine*, México, UNAM, 1972.

HOBBSAWN, Eric, *Historia del siglo XX*, Barcelona, Cátedra, 1996.

- HOVALD, Patrice, *El neorrealismo y sus creadores*, Madrid, Rialp, 1962
- JONSON, Paul, *Intelectuales*, Argentina, Ediciones B, 2000.
- LEAL, Rene, *Escenario de dos mundos: Escenario teatral de Iberoamérica*, Tomo II, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1998.
- \_\_\_\_\_, *Introducción a Cuba*, La Habana, Letras cubanas, 1968.
- LEON FRIAS, Isaac, *Los años de la conmoción*, México, UNAM, 1979.
- LINARES, María Teresa, *La música y el pueblo*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1974.
- LE RIVEREND, Julio, *Cuba: Del semicolonialismo al socialismo (1933-1975)*, en América Latina, Historia de Medio Siglo, México, Siglo XXI, 1988.
- MONTERDE, José Enrique y Esteve Rimbaud, *Los nuevos cines europeos 1955/1970*, colección Ordel, Barcelona, Lerna, 1984.
- PÍO, Caro, *El neorrealismo cinematográfico italiano*, México, Alameda, 1955.
- ROBREÑO, Eduardo, *Como lo digo lo pienso*, La Habana, Unión de artistas y escritores de Cuba, 1972.
- RODRÍGUEZ, José Luis, *Desarrollo económico de Cuba*, México, Nuestro Tiempo, 1990.
- SADOUL, Georges, *Historia mundial del cine*, México, Siglo XXI, 1991.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo, *Cuestiones estéticas y artísticas contemporáneas*, México, FCE, 1996.
- SOLÁS, Humberto, *Alrededor de una dramaturgia cinematográfica latinoamericana*, Hojas de cine, Vol. III, Centroamérica y El Caribe, México, SEP/FMC/UAM, 1988.
- OROVIO, Helio, *Música por el Caribe*, Santiago de Cuba, Oriente, 1994.

ORTIZ, Fernando, *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, La Habana, Letras Cubanas, 1993

OROZ, Silvia, *El Cine de Lágrimas en América Latina*, México, UNAM, 1995.

REYES, Miguel García y Ma. Guadalupe López, *Cuba después de la era soviética*, México, COLMEX, 1994.

TORRES, Vicente Francisco, *La novela bolero latinoamericano*, México, Difusión Cultural UNAM, 1998.

VIÑAS, Moisés, *Historia del cine mexicano*, México, UNAM, 1986.

\_\_\_\_\_, *Índice cronológico del cine mexicano*, México, UNAM, 1992.

## HEMEROGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W, *La industria cultural*, Cine cubano, La Habana, num. 63-65
- AGUIRRE, Mirta, "Hollywood y el entretenimiento cinematográfico", *Cine Cubano*, La Habana, núm. 98, 1980, pp. 1-23.
- BRECHT, Bertolt, "arte popular y arte realista", *Cine Cubano*, La Habana, año 6, núm. 37 s/a, pp. 30-33.
- CASTILLO, Luciano, "Tragedia para dos actores y una cámara de cine", *Cine cubano*, La Habana, núm. 131, s/a, pp. 2-6.
- COLINA Enrique y Daniel Díaz Torres, "Ideología del melodrama en el viejo cine latinoamericano", *Cine cubano*, La Habana, núm. 73, pp. 14-25.
- FORNET, Ambrosio, "¿De qué dramaturgia hablamos?" *Cine Cubano*, La Habana, núm. 105, s/a, pp. 53-57.
- GARCÍA Espinosa, Julio, "La crítica y el público" *Cine Cubano*, La Habana, Año 1, núm. 3, s/a, pp.
- \_\_\_\_\_. "Dialogando", *Cine Cubano*, La Habana, núm. 126, s/a, pp. 2-6.
- \_\_\_\_\_. "Apuntes sobre el anticonformismo", *Cine Cubano*, La Habana, Año 1, núm. 2, pp. 34-38.
- \_\_\_\_\_. "Cine dirigido", *Cine Cubano*, La Habana, Año 4, núm. 4. pp. 20-23.
- \_\_\_\_\_. "A propósito de las venturas de Juan Quin Quin, *Cine cubano*, La Habana, núm. 48, s/a, pp. 12-17.
- \_\_\_\_\_. "Cine burgués: decadencia o muerte", *Cine Cubano*, La Habana, núm. 119, s/a, pp. 1-8.
- \_\_\_\_\_. "Recuerdos de Zavattini", *Estudios Cinematográficos*, realización, México, Año 3, núm. 10, octubre-diciembre, 1997, pp. 75-79.

\_\_\_\_\_. "De la rumba a la salsa", inédito.

\_\_\_\_\_. "Fama vs. Talento", inédito.

\_\_\_\_\_. "Para verte mejor", inédito.

\_\_\_\_\_. Y Carlos Álvarez, "Cine latinoamericano hoy / segunda parte", *Octubre* 4 México, Diciembre 1975, pp. 1- 37.

GUERRA CABRERA, Ángel, *Llevar al cine el drama de Cuba, necesidad visceral: Julio García Espinosa*, "La Jornada", México, 2 de septiembre de 1997.

GUEVARA, Alfredo, "Una nueva etapa del cine en Cuba", *Cine Cubano*, La Habana, Año 1, núm. 3, s/a, pp. 3-11.

\_\_\_\_\_. "Realidades y perspectivas de un nuevo cine", *Cine Cubano*, La Habana, Año 1, núm. 1 pp. 3-17.

MANET, Eduardo, "Aventuras de Juan Quin Quin", *Cine cubano*, La Habana, año 6, núm. 38. s/a, pp. 16-17.

MANET, González Enrique, "Medios masivos, colonización cultural y cambio social en América Latina", *Cine Cubano*, La Habana, núm. 100, 1981, pp. 26-38.

MOLINA, Raúl, "El joven rebelde", *Cine Cubano*, La Habana, Año 1, núm. 5, s/a, pp. 40-43.

PINEDA, Barnet, Enrique, La colonización del gusto y algunos asuntos a analizar para una descolonización y culturalización adecuada, *Cine Cubano*, La Habana, núm. 48, s/a, pp. 1-5.

RUÍZ, Raúl, La teoría del conflicto central, *Estudios cinematográficos*, México, Año 4, núm. 11, enero – marzo, 1998, pp. 58-64.

TREVIÑO, Jesús y Durant Alberto, "Hacia una estructura dramática para el nuevo cine latinoamericano" *Cine Cubano*, La Habana, núm. 105, s/a, pp. 58- 61.

SMITH, Murray, "La lógica y el legado del brechtianismo", *Estudios cinematográficos*, México, Año 4, núm. 11, enero – marzo, 1998, pp. 65-74.

VEGA, Pastor, "El nuevo cine latinoamericano: algunas características de su estilo" *Cine Cubano*, La Habana, núm. 74, s/a, pp. 27-39.

## ENTREVISTAS

*Entrevista a Julio García Espinosa sobre los aspectos generales del cine*, México, 16 de octubre de 1997.

*Entrevista a cerca de sus artículos*, México, 26 de marzo de 1998.

*Entrevista sobre sus películas*, México, 13 de mayo de 1998.

*Entrevista teórica*, México, 19 de mayo de 1998.

## DIRECCIONES ELECTRÓNICAS

Julio García Espinosa, *Cibernautas de todos los países unios*,  
<http://www.eurosur.org/rebellion/cultural/cibernautas/unios>.

## FILMOGRAFIA

**El mégano**, Cuba, 1955. Dirección: Julio García Espinosa/ producción: Moisés Ades/ Fotografía: Jorge Haydú/ Música original: Juan Blanco.

**Cuba baila**, Cuba, 1960. Dirección: Julio García Espinosa/ Producción: ICAIC-Manuel Barbachano Ponce/ Guión: Julio García Espinosa con la colaboración de Alfredo Guevara y Manuel Barbachano Ponce/ Fotografía: Jorge Vejar/ Intérpretes: Raquel Revuelta, Alfredo Perojo, Vivian Gude y Humberto García Espinosa.

**El joven rebelde**, Cuba, 1961. Dirección: Julio García Espinosa, Producción: ICAIC/ Guión: Cesare Zavattini y Julio García Espinosa/ Fotografía: Juan Marine/ Música original: Leo Brouwer/ Intérpretes: Blas mora, Wember BROS, José Yedra.

**Las aventuras de Juan Quin quin**, Cuba, 1967. Dirección: Julio García Espinosa/ Producción: ICAIC/ Guión: Julio García Espinosa/ Fotografía: Jorge Haydú/ Música original: Leo Brouwer/ Intérpretes: Julio Martínez, Erdwin Fernández, Adelaida Raymat.

**Son o no son**, Cuba, 1977. Dirección: Julio García Espinosa/ producción: ICAIC/ Guión: Julio García Espinosa/ Fotografía: Jorge Haydú/ Música original: Leo Brouwer/ Intérpretes: Enrique Arredondo, Leonor Borrero, Alejandro Díaz.

**La inútil muerte de mi socio Manolo**, Cuba, 1989. Dirección: Julio García Espinosa, Producción: ICAIC/ Guión: Julio García Espinosa/ Fotografía: Juan Marine/ Música original: Juan blanco, Pablo Milanes/ Intérpretes: Mario Balmaceda y Pedro Rentaría.

**El plano**, Cuba, 1993. Dirección: Julio García Espinosa, Producción: ICAIC, EICTV y la participación internacional de Network Group/ Guión: Julio García Espinosa/ Fotografía: Ángel Alderete/ Música original: Pablo Menéndez/ Intérpretes: Miguel Coyula, Carmen Daysi, Leonardo Guillarte.

**Reina y Rey**, Cuba, 1994. Dirección: Julio García Espinosa, Producción: ICAIC/ coproducción: IMCINE/ Guión: Julio García Espinosa/ Fotografía: Ángel Alderete/ Música original: Pablo Milanes/ Intérpretes: Consuelo Vidal, Coralia Veloz, Rogelio Blain.