

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

Maestría en Arte

TESIS DE MAESTRÍA

**Título: Ingenio y humor contra censura: El cine cubano
(1983-1993)**

Autora: Lic. Caridad Levidia Álvarez Balado



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Agradecimientos

A todas las personas que de una u otra forma colaboraron en la realización de este proyecto.

A Olquita, en especial, porque sin su apoyo y consejo no hubiera podido llevar a vías de hecho este sueño.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	4
CAPÍTULO I: BASES DE UNA CINEMATOGRAFÍA.....	9
1.1 ALGUNOS ANTECEDENTES NECESARIOS.....	9
1.2 CONSIDERACIONES SOBRE LA CENSURA. APROXIMACIÓN AL CONTEXTO CUBANO.....	17
1.3 PAPEL DEL HUMOR EN EL CINE CUBANO.....	26
CAPÍTULO II: PRINCIPALES FILMES DE FICCIÓN A PARTIR DE LA DÉCADA DEL OCHENTA.....	31
2.1.- CAMBIOS EN EL CINE CUBANO A MEDIADOS DE LA DÉCADA DEL OCHENTA.....	31
2.2.- ANÁLISIS DE LOS PRINCIPALES FILMES DE FICCIÓN (1983-1993).....	34
2.2.1 HASTA CIERTO PUNTO (1983).....	34
2.2.2. PLAFF O DEMASIADO MIEDO A LA VIDA (1988).....	41
2.2.3. PAPELES SECUNDARIOS (1989).....	47
2.2.4. ALICIA EN EL PUEBLO DE MARAVILLAS (1991).....	55
2.2.5. FRESA Y CHOCOLATE (1993).....	64
CONCLUSIONES.....	74
FUENTES CONSULTADAS.....	78
ANEXO 1.....	83

INTRODUCCIÓN

La historia del arte ha sido- y es- la historia de las direcciones artísticas dominantes; ya sea porque hayan navegado con la bandera de la oficialidad o porque hayan logrado, con recursos e ingenio, hacerse valer en una determinada época y sociedad. La existencia de una relación más o menos mediata entre el arte, la política y la economía, es un hecho. Por consiguiente, en aquellos regímenes que pretenden un control estatal sobre todas las esferas de la vida, cualquier intento que no responda a las expectativas de la clase dominante, estará condenado a la censura y, por qué no, al fracaso. El caso de Cuba no constituye una excepción al respecto.

A partir de enero de 1959, el triunfo de la Revolución cubana, dio inicio a una nueva etapa en el desarrollo cultural de la isla. Desde los primeros momentos, su máximo líder: Fidel Castro, sentó las bases de la política cultural del país¹, en la que se proponía., una libertad de expresión muy *sui géneris*, estaría permitido todo lo que apoyara el desarrollo del estado revolucionario, mientras que lo que atentara contra éste quedaría excluido. El arte cubano se enfrentaría a un dilema: apoyar incondicionalmente al nuevo régimen o ser objeto de la censura.

¿Qué sucedió con el cine? La creación de una verdadera industria del cine cubano, se le debe al gobierno revolucionario. Si bien antes de 1959, existieron esfuerzos aislados y alguna que otra realización decorosa, no es hasta esa fecha que comienza a desarrollarse desde el punto de vista institucional, con la creación en marzo, del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC).

Hay que tener en cuenta que durante los primeros años del ICAIC, que coincidieron con el triunfo de la revolución proletaria cubana, el cine -como muchas de las manifestaciones artísticas- se adscribió al proceso revolucionario. Es justo reconocer que en esos momentos, de violentos cambios y fervor patriótico, mucho de ese apoyo fue realmente sincero. La confianza en el nuevo gobierno y en sus conquistas, alentaban

¹ Quedó plasmada en *Palabras a los intelectuales* : Alegato pronunciado por Fidel, como resultado de una serie de reuniones celebradas en la Biblioteca Nacional , durante los días 16, 23 y 30 de junio de 1961, con los intelectuales y cineastas cubanos, producto de la censura de un documental sobre la ciudad de La Habana.

la mayoría de las creaciones. Son momentos en que dentro del arte, en su generalidad, domina el tono épico, avalado casi siempre, por las circunstancias sociales.

Pero resulta, que al pasar la euforia de los primeros años del triunfo revolucionario- sobre todo la década del sesenta -comienza a aparecer una postura más crítica en algunos creadores, quienes tienen que enfrentar el rechazo de las autoridades oficiales y el ser calificados, en muchos casos, de “contrarrevolucionarios” o disidentes. La plástica llevó la voz cantante; su relativa independencia con respecto a la economía y el permiso estatales, la ayudaron a librar, no sin tropiezos, esta batalla.

Sin embargo, ante el temor de ser censurados o de enfrentar riesgos mayores, incluso por puro oportunismo, algunos realizadores cinematográficos –entre otros creadores- sucumbieron a la tentación de ser aceptados y asumieron una actitud apologética. Claro está, se salvaron honrosas excepciones cuya obra hoy, testimonia su valentía y honestidad.

Aunque esta actitud nunca estuvo ausente por completo del panorama cultural cubano, circunstancias políticas y sociales, presentes tanto en el contexto nacional como en el internacional favorecieron, a mediados de los ochenta, la proliferación de posturas desprejuiciadas e incisivas, con respecto al proceso revolucionario, a los modelos de conducta del *nuevo hombre socialista* y a algunas personalidades vinculadas al mismo.

En un primer momento -durante primeros años de la década del ochenta- las autoridades oficiales de cultura alentaron las posturas críticas en muchas manifestaciones artísticas, lo que contribuyó a un clima de apertura, con el que se identificaron buena parte de los jóvenes creadores, y que aplaudieron los mejores exponentes de hornadas anteriores. Sin embargo, los sucesos ocurridos en Europa occidental, referidos a la desintegración del sistema socialista y al desmoronamiento de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), dieron al traste con la supuesta apertura. Las libertades que habían sido permitidas, se tornaron en franca represión hacia los creadores, reprobación de obras y autores, incluyendo a la cinematografía.

Si bien existen estudios recientes sobre el estado actual de las artes plásticas, teniendo en cuenta las circunstancias concretas de la producción artística en Cuba, en el caso del

cine esos estudios han aparecido de manera aislada a través de publicaciones periódicas y más concretamente sobre obras y artistas específicos. Por consiguiente, se hace necesario sistematizar la información de manera que se aborde la problemática cinematográfica como un fenómeno particular que ha enfrentado sus propios retos y ha encontrado sus propias soluciones. El presente acercamiento pretende contribuir a esta sistematización y ayudar a encontrar algunas claves para entender el comportamiento del arte cinematográfico en el contexto cubano.

Es por ello que esta propuesta de investigación, versará justamente sobre el cine cubano de ficción, y se centrará en el estudio de algunas producciones fílmicas comprendidas entre los años 1983-1993.

Teniendo como punto de partida esta visión, la hipótesis que interesa demostrar en la actual investigación es: **A partir de la década del ochenta se observa en el cine cubano de ficción la aparición y desarrollo de un espíritu cuestionador más profundo, que responde a un proceso de radicalización del arte, y utiliza el ingenio y el humor frente a la censura manifiesta.**

¿Qué cambios se observan en el cine cubano a partir de los años ochenta que difieren del periodo anterior? ¿Qué condiciones propician estos cambios? ¿Cómo opera la censura y de qué recursos se valen para burlarla? Éstas son algunas de las interrogantes que se pretenden responderse con la siguiente investigación.

Se tomará una muestra representativa que permita demostrar, a pesar del recrudescimiento de la censura oficial, la presencia de un proceso de radicalización entre los creadores cinematográficos; entendiendo por ello la alusión directa o indirecta a problemas sociales y políticos concretos, la profundidad en los cuestionamientos de los modelos éticos e ideológicos, y el compromiso social asumido por los creadores. La selección de las obras se ha hecho teniendo en cuenta tanto los indicadores anteriores, así como los que se mencionan a continuación: la utilización de recursos humorísticos (ya sea dentro de la concepción visual del filme o como parte de la propuesta conceptual integral) como un eficaz medio para criticar y eludir la censura; el uso ingenioso y propositivo del lenguaje cinematográfico, la intención renovadora y la calidad final de las cintas, independientemente del presupuesto económico. Para ello se han elegido

cintas de diferentes géneros y autores que, sin embargo, comparten intenciones y estrategias tanto conceptuales como formales, lo cual permite demostrar con eficacia la hipótesis planteada.

La decisión de los límites del periodo de estudio responde básicamente a dos razones. En primer lugar, se han seleccionado como fecha de inicio y término, los años 1983 y 1993, respectivamente; en razón de dos filmes emblemáticos que se corresponden con dos momentos muy significativos en relación con el fenómeno a estudiar. La primera fecha alude a la cinta Hasta cierto punto, que puede considerarse como iniciadora de un espíritu cuestionador más agudo (aun con sus limitantes) y la segunda, se refiere a la salida a la luz de Fresa y Chocolate, película que ha marcado un hito dentro del cine cubano actual, sin que ello signifique el ocaso del fenómeno a estudiar. En segundo lugar, responde a una razón personal, pues durante el periodo en cuestión, la autora del presente trabajo estuvo vinculada con la problemática cinematográfica, por estar trabajando en una dependencia del ICAIC.

Se concibe la propuesta partiendo de la premisa de que "la historia del arte no debe ocuparse sólo en describir y documentar las obras, sino valorar y explicar su origen dentro de un contexto histórico, por tanto relativo, porque tiene unos antecedentes y una sucesión, posterior" (Fernández Arena 23)

Tomando como base las reflexiones de José Fernández Arena² se pretende utilizar, en primer lugar un enfoque sociológico que permitirá responder a las preguntas de ¿por qué?, ¿para quién?, ¿cómo se hace el arte? y ¿quién lo hace?

El enfoque sociológico, pues, estará en función de lograr comprender al cine cubano dentro del contexto en el que se desarrolla, encontrar a su vez los resortes sociales que han incidido en sus formas de expresión y, por supuesto, en los cambios y altibajos que ha sufrido; pero, sobre todo, en función de entender la interrelación dialéctica obra-espectador (sociedad).

² Fernández Arenas, José. Teoría y metodología de la Historia del Arte. Barcelona: Editorial Anthropos. 1982.

Asimismo, en alguna medida, también se hará uso de los métodos iconográfico e iconológico por medio de los cuales se intentará dilucidar el significado más o menos tamizado de las imágenes. Se tratará de encontrar el sentido de metáforas, alegorías y símbolos, partiendo de la comprensión del contexto al cual y dentro del cual van dirigidos y funcionan o hacen efectiva la comunicación (aun cuando algunos de estos recursos puedan pecar, por momentos de localistas).

Se realizará un análisis integral de los elementos del lenguaje cinematográfico tales como: la edición, fotografía, actuación, música, etc., para entender en qué medida apoyan la propuesta conceptual del filme.

Para el estudio concreto de los recursos humorísticos se ha tomado como base para la definición de las categorías estéticas relacionadas, el libro Invitación a la Estética de Adolfo Sánchez Vázquez.

Por otra parte, de acuerdo con la naturaleza del tema y la necesidad de algunas conceptualizaciones sobre el poder, la ideología y la censura, han sido de mucha utilidad los aportes de autores como Foucault, Bourdieu , Althusser y James Scott.

Sin pretender dar una conclusión final sobre el tema, se espera que la siguiente investigación aporte un punto de vista sobre la comprensión de los complejos mecanismos con los que opera la censura en Cuba y cómo interactúan con la producción artística en la actualidad, especialmente la cinematográfica.

CAPÍTULO I: BASES DE UNA CINEMATOGRAFÍA.

1.1 ALGUNOS ANTECEDENTES NECESARIOS.

Llega enero de 1897 y con el nuevo año, hace también su entrada triunfal en Cuba, el fenómeno del cinematógrafo. Comienzan, asimismo, en fecha temprana (febrero del mismo año), las primeras filmaciones en el territorio insular.

Como en la mayor parte de los países a los que llegó el nuevo invento, los primeros pasos dados por el cine fueron en términos bastante artesanales y la exhibición estuvo marcada por el predominio de las producciones europeas que ostentaban la supremacía a nivel internacional.

En estos primeros años aparecen también los primeros esfuerzos –que no fructificarán hasta muchos años después- por crear una industria de cine cubano. Sin embargo, por varias razones este camino se hizo lento y angustiante.

Un país pobre, con menguados recursos económicos, poseedor de un limitado poder adquisitivo de la población que no le permitía usar parte de sus ingresos para acudir al cine; con los cines concentrados mayoritariamente en las ciudades (en especial La Habana) y poblados importantes; con un escaso desarrollo del mercado interno; poco podía hacer para crear una industria de cine frente a la competencia hollywoodense que se le interpuso tras los años de la primera guerra mundial. (Rodríguez, Raúl 152)

A partir de 1915 y hasta 1930 aproximadamente, empresas norteamericanas tienen y controlan la exhibición en Cuba.

No obstante, y a pesar de que una buena parte de las producciones fílmicas autóctonas respondían a otros intereses y reflejaban otras realidades o patrones de comportamiento, algunos creadores intentaron llevar a la pantalla argumentos que recrearan y rescataran elementos de su entorno cultural.

El cine sonoro no siguió un camino muy diferente al del cine silente. Para los años veinte la penetración neocolonial norteamericana se había acentuado, tanto en la vida política, económica como artística cubana y, por consiguiente, el cine no fue la excepción. “Los musicales tropicales escapistas, los melodramas y las aventuras de

detectives, caracterizaron la producción nacional durante los 20 años anteriores al derrocamiento de Batista.”(Burton, *Cine Cubano: Selección de lecturas* 89)

Por lo tanto, al arribar a los años cuarenta del siglo XX, cuando las tres principales potencias del cine en Latinoamérica: México, Argentina y Brasil, contaban con una industria del cine, más o menos desarrollada, no se podía hablar en los mismos términos de Cuba.

A partir de los años cincuenta comienza a aumentar la creación de cine clubes y asociaciones cinematográficas que intentan, como en toda Latinoamérica, dar un vuelco en lo que a propuestas cinematográficas se refiere. Entre ellas destacan la *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo*¹ y el cine club *Visión* de cuyas filas emergieron algunos de los destacados realizadores de la futura industria del cine cubano. Ellos constituyen, sin lugar a dudas, el punto de partida y el antecedente más inmediato del *nuevo cine cubano*.

El año 1959 fue un año crucial para la historia de Cuba. Se produjeron cambios trascendentales a nivel político que repercutieron también a nivel cultural. En marzo de ese mismo año, el gobierno revolucionario encabezado por Fidel Castro, promulga la ley que creó el ICAIC. Entre sus objetivos, se proponía el rescate de las más genuinas tradiciones y el interés por lograr una elevación del gusto popular, a la vez que la posibilidad de utilizar el cine como medio de enseñanza.

No fue hasta esa fecha, entonces, que la isla se armó de algunos de los medios necesarios para competir con las cinematografías de la región. Justamente en momentos muy afortunados, pues fueron los años en los que comenzó a gestarse la idea, cada vez más clara, de crear un cine latinoamericano, no sólo por su geografía, sino también y -principalmente- por sus intereses y preocupaciones. Uno de los exponentes claros de este proceso fue el llamado Cinema Novo brasileño.

¹ Sociedad creada por los intelectuales de izquierda en febrero de 1951. Se dedicaba a fomentar los debates sobre cine y conferencias. Contaba con un boletín de crítica de cine y una revista titulada *Nuestro tiempo*. En 1953, luego de enfrentar la represión del gobierno de Batista, se reorganiza y abre una sección de cine, dirigida por Julio García Espinosa, quien sería años más tarde, uno de los pilares del cine cubano.

Esta idea del nuevo cine se traduciría en la preferencia de los realizadores por hablarle a su público desde sus propios escenarios, con sus propios protagonistas y en su propio lenguaje. Así las cosas, se echó a andar la maquinaria de una nueva industria que puso todo su empeño y esfuerzo en llevar a cabo realizaciones que respondieran, sobre todo, a un compromiso ético con su público y que demostraran cierto oficio en la utilización y conocimiento de los recursos cinematográficos.

Por una parte, la institución cubana sirvió para hacerse eco de todas las inquietudes latentes, desde principios de los años cincuenta -y aún antes- en muchos jóvenes intelectuales que, organizados en cine clubes o no, se preocupaban por encontrar una forma de hacer cine, acorde con nuevas necesidades e intereses. Precisamente, de esta intelectualidad, salieron los primeros exponentes del cine cubano, en el periodo revolucionario, y en la actualidad, algunos de ellos constituyen los pilares fundamentales.

Una vez creado el ICAIC se integran estos jóvenes que, habiéndose interesado por el arte cinematográfico, tenían escasa o ninguna experiencia. No obstante, entre ellos, Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea, fueron de los pocos afortunados que habían tenido la oportunidad de ir a estudiar a Italia.

Precisamente esta inexperiencia y el aprendizaje en Italia de algunos, son dos rasgos que marcarán, en buena medida, el camino a seguir por el cine cubano. En primer lugar la búsqueda constante de nuevas soluciones y formas expresivas. En segundo lugar, la influencia de la corriente Neorrealista y -en menor medida- La Nueva Ola que, por la sencillez de sus producciones y el énfasis en la realidad, sirvieron de inspiración para gran parte de sus realizadores.

Aporte fundamental fue el Noticiero ICAIC Latinoamericano que, bajo la dirección de Santiago Álvarez, llevaba la noticia siempre actualizada y vigente a todos los rincones del país. Noticiero que relacionaba armónicamente documento, humor y realidad.

Del mismo modo, se desarrolló una escuela documental que ha significado un importante medio de experimentación y formación para los realizadores, cantera

principal de donde se extraen los nuevos valores. Sin olvidar los premios y distinciones que ha aportado al país.

Lo cierto es que, desde los primeros momentos, quedaron definidos los rasgos esenciales del cine cubano. Su "Imperfección" (García Espinosa 46-53), dada por la falta de recursos y la escasez de equipos modernos requeridos por una industria de este tipo. Asimismo, la tendencia a combinar armónicamente ficción y documental, la constante experimentación, son rasgos que -aun con ciertas variantes- han definido las producciones hasta el momento actual.

Así, con estas carencias y ambiciones, entró el cine cubano a la palestra latinoamericana y poco a poco, se fue ganando un respeto y un prestigio que, en ocasiones, han trascendido el contexto regional.

A estos años corresponden filmes que muestran un vivo interés por reflejar los intereses de los vencedores, que no era otra cosa que los intereses del pueblo, en aquel momento.

Dentro de las producciones de la primera década de la industria cinematográfica cubana, habría que citar los dos ejemplos más representativos. El primero es la cinta Memorias del subdesarrollo (Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1968) -ocupante del lugar 91, entre los 150 filmes seleccionados por la Federación Internacional de Cine Clubes (FICC) como los más significativos de toda la historia del cine- y el segundo Lucía (Humberto Solás, Cuba, 1968). Estos dos ejemplos sirven para ilustrar la continuidad en cuanto a propuestas que se retoma a partir de los años ochenta. Claro está, no todas las producciones pueden compararse con estas dos obras, pero sí demuestran, de manera clara, el empuje de la nueva cinematografía.

Sin temor a equivocaciones, la principal carta de presentación del cine cubano -por su importancia- es la obra ya mencionada Memorias del subdesarrollo.

Memorias..., refleja de manera evidente la voluntad de experimentación de estos años, al crear -como bien lo afirma su director en el film- una especie de collage que muestra desde diferentes ángulos la realidad de los años iniciales de la Revolución. Realidad

tamizada por la visión de un pequeño burgués, el cual será el hilo conductor a través de la historia.

Pero no sólo utiliza para ello las imágenes de archivo que sirven para fundamentar la historia, también se vale de medios propios del documental, como la voz en off de un narrador, la colocación de subtítulos, la fotografía y hasta ilustraciones en dibujo. Y va a la génesis del problema, aunque no dice la última palabra, porque además de hacer alusión a la realidad más inmediata, se remonta en su reflexión a pasajes de la historia colonial. De modo tal que, por momentos, el film asume el tono de reportaje y se dedica a indagar en el pasado partiendo del presente, tono que contribuye, por demás a incorporar al espectador en su análisis crítico.

Con esto ya bastaría para señalar su carácter renovador, sin embargo, su director llega todavía más lejos. Aparece en su obra además, la cita oportuna, a través de planos que recrean la obra de otros realizadores, en ocasiones como homenaje y otras -la mayoría- para aprovechar y satirizar el kitsch, el melodrama y algunos patrones de conducta que propone ese poderoso medio de comunicación masiva que es el cine. Memorias... no ha agotado sus lecturas y es por esto recurrencia obligada cuando de cine cubano se trata. La intención de documentar una realidad cambiante, el espíritu crítico y examinador, sitúan a este film como un digno antecedente del espíritu de cuestionamiento que aflora nuevamente a mediados de la década del ochenta y que intenta reconquistar para el cine un papel de vanguardia con respecto al arte.

Por su parte, Lucía es otro ejemplo importante que sirve para ilustrar la tesis del presente trabajo, a partir del reconocimiento de los antecedentes del periodo de estudio. Esta cinta, aunque tiene una unidad temática, no puede considerarse estrictamente un largometraje, pues está conformada por tres cuentos. Dichos cuentos narran diferentes momentos de la historia cubana y tienen como protagonistas a una mujer -Lucía- que en todos los casos es el pretexto para hablar de una problemática que va más allá del simple papel de la mujer en la sociedad.

[...] no es un film sobre mujeres, es un film sobre la sociedad. Pero dentro de esa sociedad escogí el carácter más vulnerable [...] los efectos de las transformaciones sociales son más transparentes en la vida de una mujer porque tradicionalmente son asignadas a un papel sometido, las mujeres han sufrido más las contradicciones sociales y son más sensibles, tienen más hambre de cambio. (López Morales, *Descubrimiento de Lucía* 45)

En este contexto tampoco resulta insólito, que a medida que la historia se acerca a la contemporaneidad, el tratamiento busque cada vez más, el tono testimonial y las actuaciones persigan una mayor espontaneidad. Que la música popular se integre armónicamente y sirva de comentario mordaz. Estos recursos acercan más al problema y también le imprimen un sello de realismo. Del mismo modo y -sobre todo en el cuento final- la intención de abordar la realidad desde una perspectiva documental, argumentan a favor de este sentido.

Podía hablarse aún de otras producciones emblemáticas de los primeros años, e incluso de momentos posteriores, sin embargo, se ha hecho énfasis en esta pequeña muestra, pues en ella se concentra la esencia en cuanto a intenciones y propuesta válidas para retomar la línea de continuidad en el cine cubano a partir de los ochenta.

Baste señalar que varios filmes inician la fructífera trayectoria de un cine que, con aciertos y desaciertos, logra transmitir la convulsa realidad del momento. Esta tierra nuestra (Gutiérrez Alea, Cuba, 1959) e Historias de la revolución (Gutiérrez Alea, Cuba, 1960) son ejemplo de ello. El joven rebelde (Julio García Espinosa, Cuba, 1962), La muerte de un burócrata (Gutiérrez Alea, Cuba, 1966) y La primera carga al machete (Manuel Octavio Gómez, Cuba, 1969), se suman a la lista. Huelga especificar el tema de dichas obras, pues los títulos resultan bastante elocuentes. Cabe destacar que en la última, su realizador, Manuel Octavio Gómez, vuelve sus ojos a la Cuba colonial y mezcla historia y experimentación técnica, a través de una cámara que se incorpora activa y dinámicamente a los acontecimientos que narra, para promover el reconocimiento de los valores patrios.

Los años setenta señalan un cambio. A partir de este momento la apología y la incondicionalidad serán camino a seguir, permitido y apoyado oficialmente (Ver capítulo sobre censura). A la vez, quedó claro que el cine era una de las manifestaciones artísticas que más relación guardaba con las decisiones estatales.

Por lo tanto, esta actitud de honesta indagación y confrontación con las circunstancias, no mantuvo el mismo ímpetu durante esta década. Los realizadores se enfrentan a una difícil tarea, la de superar o igualar la calidad y el prestigio ganados en los años anteriores. Serán momentos de prueba, no sólo en el ámbito político y económico, sino también de retos en el terreno cultural, para el país, que se enfrenta a la disyuntiva de renovarse o caer en la adulación convencional. Muchos sucumben a esta tentación, no obstante, la década legó filmes que, dentro de sus limitaciones, resultaron los más propositivos y renovadores del momento.

Algunos de ellos, por su estilo de realización y el carácter de la historia que narran, se acercan mucho al género documental. Tal es el caso de Ustedes tienen la palabra (Manuel Octavio Gómez, Cuba, 1973) y El hombre de Maisinicú (Manuel Pérez Paredes, Cuba, 1973), ambos basados en hechos reales². Sobresale, entre todas, una creación, que para fines de la década, anuncia que el talento es lo principal a la hora de hacer cine. Imagen y sonido hacen gala de una fuerza expresiva extraordinaria para mostrar un retrato desgarrador de la Cuba colonial en: La última cena (Gutiérrez Alea, Cuba, 1976).

Habría que agregar además, De cierta manera (Sara Gómez, Cuba, 1974). En un momento en que la mayoría de las manifestaciones artísticas en el ámbito cubano, comienzan a acusar cierto cansancio, y son seducidas por posiciones triunfalistas, Sara Gómez, afronta el reto de ser rechazada al abordar un tema sumamente polémico. Pues estaba centrado, en la supervivencia, dentro de la llamada sociedad socialista, de actitudes opuestas a los ideales de la misma, que sobrevivían junto con los sectores marginales. Y estos sectores, casualmente, eran portadores de valores morales y éticos ajenos a la nueva sociedad en construcción. Su realizadora prematuramente desaparecida, supo situarse, con sólo esta obra de ficción, entre los principales cineastas cubanos

Como se puede apreciar, el saldo de estos años arroja una preferencia por los temas de la realidad cubana, tanto inmediata como el pasado histórico. Se trataba, con esto, no

² La revolución cubana tuvo que enfrentar en los primeros años la contrarrevolución armada, sobre todo en la sierra del Escambray, donde hubo alzamientos rebeldes a los que se tuvieron que enfrentar. Estos episodios son conocidos como “lucha contra bandidos”.

sólo de suplir una ausencia sino también de encontrar el hilo conductor, la continuidad de un proceso revolucionario, que al fin había dado sus frutos. De igual modo, comienza a destacarse la aparición de un nuevo héroe colectivo: el pueblo, que apoyado en sus líderes, simbolizaba la hermandad que mantenía viva la Revolución.

Precisamente, la confianza en la capacidad y efectividad de la dirigencia del país, fueron elementos determinantes en la vida económica, política y cultural de aquellos tiempos. La imagen de Cuba a nivel mundial no sólo se había ganado una buena cantidad de detractores, sino también de defensores. La ayuda y el apoyo económico e ideológico que representaba la existencia del bloque de países socialistas, fue igualmente un hecho de suma importancia.

Sin embargo, los años setenta señalaron un momento de cierta ruptura que propició en el arte del periodo, a una posición un tanto conformista o conciliadora con respecto a la realidad.

1.2. CONSIDERACIONES SOBRE LA CENSURA.

APROXIMACIÓN AL CONTEXTO CUBANO

No es objetivo de la presente investigación dilucidar la pertinencia o no de la existencia de la censura bajo ciertas circunstancias o contextos; tampoco se pretende absolutizar ni llegar a conclusiones definitivas en el análisis de un fenómeno tan complejo como el que nos ocupa. Sin embargo, lo que sí se intenta es descubrir ciertas claves y regularidades de su manifestación en el campo de la cultura y las artes, particularmente en el contexto cubano y a partir de la relación *sui generis* que se establece entre el gobierno revolucionario iniciado en 1959 y la producción artística que resulta de las nuevas circunstancias, así como su repercusión en las propuestas cinematográficas. Para ello hay que tener en cuenta que “cada forma de poder tiene no sólo su escenario específico sino también su muy particular ropa sucia.”(Scott 36)

La relación entre el poder y la censura es tan antigua como el nacimiento de las primeras sociedades humanas organizadas, y quizás aún más. Entiéndase por poder el ejercicio de cualquier forma de control, dominio o intento de sometimiento de individuos, clases o grupos sociales por otros. El poder se hace efectivo a través de la represión (Foucault, *Hay que defender la sociedad* 23); y la censura, no importa la identidad que adquiera o el matiz del que se revista (político, ideológico, religioso, moral, etc.) constituye, sino la más importante, una de las principales formas que adopta, en su afán de producir una verdad que asegure su continuidad y lo legitime.

El Estado, que ya fue calificado por los teóricos del marxismo como un aparato represivo, es el encargado de llevar a vías de hecho esta labor. En la sociedad socialista, el Estado sigue ejerciendo esta misma función a través de lo que Althusser³ llama sus “aparatos ideológicos” (*Ideología y aparatos ideológicos del Estado, Freud y Lacan*)

³ Althusser utiliza esta denominación para referirse a todas aquellas instituciones, organizaciones e instancias de carácter público y privado a través de las cuales el estado asegura la continuidad de la ideología de la clase dominante, entiéndanse entre ellas: las instituciones religiosas, educativas, jurídicas, las organizaciones políticas y sindicales, la familia, los medios de información (prensa, radio, TV; etc.) y otras organizaciones culturales relacionadas con las artes, deportes, entre otras.

Aun cuando Althusser se refiere a ellas para explicar el funcionamiento del Estado burgués y en la mayoría de los casos son instituciones de carácter privado, su aplicación es válida también dentro del Estado socialista, incluso más, si se tiene en cuenta que éstas son de carácter estatal y que, por lo tanto dependen directamente y responden a la voz del Estado socialista como un todo unitario.

Los cuales, según él, actúan predominantemente a través de la ideología y sólo en situaciones extremas a través de la represión o la violencia, forma principal de acción de los “aparatos represivos” (Althusser)

Si entendemos la ideología como “una ‘representación’ de las relaciones imaginarias de los individuos [vinculados a grupos sociales] con sus condiciones reales de existencia” (Althusser), que posee además “una existencia material” (Op.Cit) -pues se realiza a través de prácticas, actos, comportamientos o rituales concretos- comprenderemos de qué manera los “aparatos ideológicos del Estado”, asegurarían la reproducción de la ideología dominante. Llámese sociedad burguesa o socialista, el Estado creará los mecanismos adecuados para fomentar las conductas que perpetúen su ideología y, por consiguiente su poder. Y como “el poder se ejerce en red y, en ella los individuos, no sólo circulan, sino que están siempre en situación de sufrirlo y ejercerlo” (Foucault Op.cit.), cualquiera desde su posición, ya sea de funcionario en el ámbito político, educativo, artístico o, incluso como padre de familia o ciudadano común podría velada o explícitamente, consciente o inconscientemente, practicarlo.

La censura, de cualquier tipo y ejercida por cualquier aparato ideológico, no sería más que una manifestación de ese poder que quiere reproducirse y ante la impotencia o imposibilidad, acude a la violencia física o de pensamiento -cualquier prohibición o condena se convierten en violencia por manifestarse en contra de otra voluntad y limitarla o coaccionarla. Por ello “la dialéctica de ocultamiento y vigilancia que abarca todos los ámbitos de las relaciones entre los débiles y los fuertes nos ayudará [...] a entender los patrones culturales de la dominación y la subordinación.”(Scott 27)

La situación del Estado cubano, no difiere de lo anterior. Desde sus inicios, y luego de proclamarse como Estado socialista, a poco tiempo de alcanzar el poder, comenzó a desarrollar toda una red de control que, si bien no revistió el nombre oficial de “Aparato de censura” actuó como tal. A través de la creación de organizaciones estudiantiles, políticas y sociales (masivas) se implementó el mecanismo ideal para permitir la reproducción y la continuidad de la ideología dominante, así como de los comportamientos o conductas derivados de ésta y, al mismo tiempo se habilitó en cada individuo, desde su trinchera, el poder de “censor” en tanto defensor de las supuestas

conquistas que representaba la nueva ideología proletaria, en contraposición con la ideología burguesa derrotada por la Revolución cubana.

Es quizás esta cualidad “defensiva” de la censura –como mecanismo coercitivo-derivada del llamado síndrome de “plaza sitiada”, la que acompañará al proceso y podría explicar en algunos momentos la llamada autocensura, que intenta imponer cierta congruencia entre la actitud y la creencia del individuo.

En la situación que nos ocupa, que se refiere a la censura en el campo del arte en el contexto cubano, y más específicamente del cine, hay que aclarar que se manifiesta de manera más evidente en el plano político-ideológico y que pocas veces, se hace presente en el plano moral o religioso, propiamente dichos⁴. Y el hecho es que desde sus inicios la Revolución cubana politizó todos los aspectos de la vida (incluso los más cotidianos) en nombre de esta defensa a ultranza de la ideología de la “nueva clase dominante” que se autonombró mayoría. Por consiguiente cualquier ataque a la ideología dominante se concebía, como un ataque a la mayoría y, por tanto, contra los intereses de la nación, lo cual muchas veces ha sido interpretado como traición. En este sentido, como bien señala Scott se acude al recurso de “estigmatizar las actividades o las personas que parecen cuestionar la realidad oficial” (81)

Los mecanismos utilizados son muchos y muy disímiles, pero si existe alguna regularidad atribuible al ejercicio de la censura dentro del arte cubano, sería el hecho ya mencionado de que cualquiera, desde su posición (directivo o simple ciudadano) puede esgrimirse en defensor y garante de la ideología del Estado y, por consiguiente en censor y “héroe revolucionario”. Pero la verdad es que la mayor parte del tiempo es un fenómeno marcado por la arbitrariedad, el oportunismo y el enmascaramiento.

Por esta razón hablar de censura dentro del arte cubano resulta un tema complejo. Por principio una revolución implica cambios convulsos en todos los aspectos de la vida y

⁴ Aunque existen casos concretos en este sentido como el hecho de la creación de las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP) en 1974 que pretendían “enderezar” el camino “torcido” iniciado por algunos homosexuales y religiosos y regenerarlos para integrarlos -una vez reformados- a la sociedad, de manera productiva. Asimismo, las alusiones a la moral, son comunes, desde la perspectiva de la defensa de una llamada “moral revolucionaria”, estos es la moral y comportamientos esperados en ese “hombre nuevo” creador por y con la Revolución y que se erige en contra de los vicios de la moral burguesa.

una actitud revolucionaria equivaldría a esgrimir la premisa del cambio y la renovación como objetivo primordial. Sin embargo, a partir del triunfo revolucionario del 1 de enero de 1959, si bien se iniciaron cambios sustanciales a nivel político, social e ideológico –que por consiguiente afectaron la producción artística- por otra parte la idea de defender la “Revolución y sus logros” a toda costa, generó una postura demasiado dogmática por parte de las autoridades con respecto a la libertad de expresión.

Tomando como punto de partida la teoría de los campos de Bourdieu, a partir de 1959 los campos político e ideológico comenzaron a desempeñar el rol dominante en la Isla, puesto que estaba en juego la supervivencia de la nueva Revolución. Por consiguiente, los organismos estatales que controlaban –y controlan- la cultura haciendo uso del capital que poseen en mayor medida: político, ideológico e incluso económico, han tratado de imponer a los dos primeros como capitales dominantes en el ámbito cultural y social, mientras que los hacedores del arte, cuyo principal capital es el cultural y artístico –a sabiendas de su desventajosa situación- han optado por aceptar el reto conscientes de la importancia de su apuesta. De esta manera se convierten en jugadores desiguales, cada uno de los cuales trata de vencer con sus armas, que en el caso de los artistas se traducirá en diferentes formas de subvertir el *status quo* (humor, lenguaje metafórico o simbólico, etc.). Mientras que los organismos institucionales echarán mano de cualquier recurso, incluida la censura, que les permita mantener el monopolio, sobre todo ideológico, entre la mayoría. (Bourdieu 137).

En el año 1961, apenas 2 años después de la instauración del gobierno revolucionario, en la escena cultural cubana se produce un hecho inédito, se prohíbe la exhibición de un filme del realizador Sabá Cabrera Infante con fotografía de Néstor Almendros: P.M. Las causas: ofrecía una imagen nocturna frívola y nada halagadora de la ciudad de Habana, de acuerdo con la dirigencia comunista al frente del ICAIC. Esta prohibición trajo el descontento no sólo de los cineastas, sino de la mayoría de los intelectuales cubanos y se convirtió en el primer acto evidente de “herejía”, según Bourdieu, frente a la ideología dominante.

Como resultado de ello, el máximo líder de la revolución cubana decidió reunirse con la intelectualidad “escuchar sus ideas”. La conclusión fue que Fidel apoyó la censura y dio un alegato final conocido como *Palabras a los intelectuales* (ver nota 1 en

Introducción) en el que aclaraba los límites de la libertad de expresión cubana. Una libertad bastante frágil que respondía a la consigna “Dentro de la Revolución: todo; contra la Revolución ningún derecho”. Imprecisa además, pues no se aclaraban los parámetros que atentaban o no en contra de la Revolución. A partir de ese instante lo único que quedó claro fue que todo debía pasar por el tamiz controlador de las autoridades gubernamentales. Como consecuencia un tipo de censura más velada aún y la mayor parte de las veces intangible, se comenzó a abrir paso: la autocensura, con miras a pasar el filtro de aprobación.

Palabras a los intelectuales, se convertiría entonces, en el primer documento oficial escrito - o en el primer “discurso defensivo de la ortodoxia” (Bourdieu 137)- en el que se comienzan a enunciar, de facto, las primeras líneas directivas de lo que sería la política cultural de la Revolución cubana.⁵

Desde esta perspectiva varios cineastas más tuvieron que enfrentarse a la censura. Uno de ellos fue Nicolás Guillén Landrián⁶ (fallecido en el 2003), quien no sólo tuvo que enfrentar prisión, sino que fue expulsado a principios de los años setenta del ICAIC por considerarse que sus documentales “no eran coherentes con el contexto” (*El cine postergado*). Este cineasta es muy poco conocido por el público cubano por la censura que operó sobre su persona y su obra. Habría que agregar los casos de Sergio Giral quien confiesa haber enfrentado la censura en sus películas Techo de Vidrio (1982) y María Antonia (1990) (*Figuras del cine cubano en histórico...*) y de Tomás Gutiérrez Alea que admite que con su film Hasta cierto punto tuvo que hacer cambios debido a esta misma razón (Ver pág. 40 de este documento)

Otro caso importante, pero en el campo de la literatura es el de Heberto Padilla (1932-2000), reconocido escritor cubano, quien luego de desempeñar importantes cargos en el ámbito cultural y diplomático tuvo que enfrentar no sólo la censura sino también la cárcel, acusado de actividades subversivas. Padilla, tras regresar en 1966 del extranjero,

⁵ En 1971 con el primer Congreso Nacional de Educación y Cultura; en 1975 a través de la *Tesis y resolución sobre la cultura artística y literaria* aprobada durante el Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba, con la creación del Ministerio de Cultura en 1976 y en el II Congreso de la UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba) celebrado en 1977, se fueron redefiniendo y estableciendo de manera concreta los lineamientos ideológicos que encauzarían y orientarían la creación artística y literaria en la Isla. En términos generales no diferían mucho de este primer enunciado, en el sentido de su adhesión a los presupuestos revolucionarios.

⁶Prometedor cineasta, también poeta y pintor. Sobrino del poeta cubano Nicolás Guillén

después de haber desempeñado cargos en el Ministerio del Comercio Exterior, desató la controversia a su alrededor al pronunciarse públicamente de una manera crítica en temas de carácter político y cultural. Luego de haber recibido el premio “Julián del Casal”, por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), con el libro *Fuera de juego*, considerado revolucionario justamente por asumir una actitud crítica y nada apologética; fue acusado de actividades subversivas y condenado a prisión en 1971. Finalmente él y su esposa fueron liberados gracias a presiones de intelectuales internacionales y abandonaron el país más tarde.

Estos hechos bastan para señalar una historia de prohibiciones -encubiertas o no- que lastrarán al arte cubano, después de 1959 –y al cine en particular- hasta la actualidad. No es, por tanto, un hecho raro que el cine de los primeros años, asumiera una actitud encomiástica con respecto a la “Revolución”. En un sentido estrictamente honesto, se debe reconocer, que en parte se debía a la identificación de los círculos intelectuales y artísticos con las bases ideológicas del nuevo gobierno y a los cambios tangibles en aspectos sociales y económicos, pero en otro sentido, hechos como los mencionados anteriormente, tampoco daban mucho margen, a la crítica, menos a la disensión.

La posibilidad de un arte no revolucionario, no comprometido políticamente y, sobre todo, de que ese arte formara parte de la cultura nacional, así como también la existencia de un arte y una literatura caracterizados por un discurso analítico, crítico, sobre el presente socialista, quedaban clausuradas desde esta perspectiva, que fue progresivamente dominante entre nosotros. (Arango 15)

Por otra parte hay que entender que las manifestaciones de *deferencia* –auténtica o fingida- en el discurso público de los subordinados (Scott Op.Cit) son también una forma de supervivencia o simulación que les permite mantenerse en el ámbito social y no ser aniquilados totalmente por el poder.

Para algunos, como el escritor Ambrosio Fonet, las manifestaciones de intolerancia se circunscribieron a un periodo que él mismo ha denominado “el quinquenio gris” (primera mitad de la década del 70) por el énfasis que -según él mismo afirma- se puso en el carácter didáctico y la burocratización del arte (Fonet *El quinquenio gris: revisitando el término*). Para otros, como el arquitecto Mario Coyula o el escritor Arturo Arango este periodo, se extendió un poco más e incluso, es una tendencia que no ha desaparecido nunca de la esfera del arte y la cultura en general:

“Tengo la convicción de que las relaciones entre la intelectualidad artística y literaria y determinados centros de poder político siempre serán necesariamente conflictivas, dadas las singularidades del trabajo de unos y otros.” (Arango 42)

Los años ochenta, trajeron nuevos cambios en todas las esferas de la vida, que habían comenzado a gestarse a fines de la década anterior. En 1979, y luego de negociaciones entre el gobierno cubano y la disidencia radicada en Miami, se produce un acuerdo mediante el cual se permite la visita a la isla a cubanos que habían abandonado el país después de 1959, y sobre los cuales pesaba el veto del no retorno. Los vínculos familiares, que en muchos casos fueron rotos por lealtad hacia la Revolución, sufren ahora otra dura prueba. El reencuentro permite una confrontación, que va más allá de los lazos de consanguinidad y que enfrenta a muchos cubanos con una parte de la verdad que a ellos les había sido escamoteada. Como consecuencia el descrédito y la sensación de traición no se hicieron esperar, sobre todo entre aquella generación nacida y educada bajo los principios de la nueva sociedad revolucionaria. A ello hay que agregar el éxodo masivo de cubanos por el puerto del Mariel, propiciado por el gobierno nacional, luego de los sucesos de la Embajada de Perú⁷.

En el plano interno, para los cubanos esto significó un recrudecimiento de la lucha ideológica, pero principalmente una radicalización en la postura de dirigentes y todos aquellos que comulgaran con las ideas revolucionarias. También en este sentido, el año de 1986 el Partido Comunista de Cuba, en su Tercer Congreso, inició un proceso de “rectificación de errores” que pretendía desde una posición aparentemente autocrítica reconocer faltas y tendencias negativas que habían lastrado los ideales más genuinos de la Revolución. Fueron años en los que se favoreció de cierta manera la actitud y la postura crítica, siempre y cuando se hiciera desde las filas del compromiso político.

Coinciden estos años con los cambios que se comienzan a gestar en la antigua Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) principal aliado ideológico, político y económico de Cuba. La política de apertura de Mijaíl Gorbachov, inició con el

⁷ En abril de 1980 un grupo reducido de cubanos, irrumpió violentamente en la Embajada del Perú. Les fue concedido asilo político y el gobierno de la isla decidió retirar la custodia a dicha embajada. Como consecuencia produjo una entrada masiva de refugiados, que ascendió a más de mil, en menos de una semana.

reconocimiento de ciertas debilidades del sistema socialista y terminó con la desintegración de la URSS y las consiguientes secuelas en el ámbito cubano. En un primer momento, sin ánimo de imitar, se favoreció el clima de libertad y apertura, pero tras las fatales consecuencias ocurridas a la principal potencia socialista a nivel mundial, el gobierno cubano se vio obligado a tomar las riendas de la política cultural a riesgo de sufrir las mismas consecuencias.

El sistema socialista cubano, se vio debilitado en el ámbito político tras la pérdida de su aliado, y pronto se dejaron sentir los efectos económicos. Por si fuera poco en 1989, se produce un escandaloso caso de militares y altos oficiales del gobierno cubano, acusados de nexos con el narcotráfico. Todos fueron enjuiciados y algunos recibieron la pena de muerte. A la cabeza del grupo se encontraba el General Arnaldo Ochoa, “Héroe Nacional”, de reconocido prestigio por su labor como internacionalista, donde había obtenido, distinciones similares. La mayor parte del proceso judicial fue transmitida por las cadenas nacionales ante el descrédito de muchos, la apatía de algunos y el asombro de todos. A nivel ideológico, este suceso asestó un duro golpe, que contribuyó a mermar, aún más la confianza en las autoridades revolucionarias y provocó el resquebrajamiento del ideal de *héroe revolucionario*.

Con un país prácticamente en bancarrota y con la confianza lastrada por las dudas en la integridad de su dirigencia, las autoridades cubanas se vieron de cara a una crisis política y económica en toda la década de los noventa. La situación generó en la población y en el sector cultural una actitud cada vez más crítica e incisiva. Se trataba ahora de sobrevivir o sucumbir y la censura hizo nuevamente su aparición con una cara más dura.

A inicios de los años 90, durante la inauguración de la muestra de artes plásticas *El objeto esculpado* en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, un joven artista, Ángel Delgado, realizó como parte de un performance, un acto que no resultó del agrado de algunos asistentes y autoridades en general: defecó en medio de una de las salas, encima del periódico Granma (Órgano oficial del Partido Comunista de Cuba). El acto fue tomado como una falta grave, por la cual el artista fue detenido y condenado a prisión por seis meses.

Poco tiempo después, en 1991, se estrenó el filme Alicia en el pueblo de Maravillas . Se tomaron medidas coercitivas como la de asignar a las salas cinematográficas, militantes del Partido Comunista que tendrían como misión observar la reacción del público y, de ser necesario, intervenir para acallar cualquier respuesta “subversiva” de apoyo a los planteamientos de la cinta.

Aunque éstos pueden parecer hechos aislados, no son en ningún momento los únicos, y dan fe de las barreras que han tenido que superar los creadores cubanos, cuando han querido hacer un trabajo verdaderamente comprometido y revolucionario. Mucho más en el caso de los cineastas, cuya obra depende directamente de un apoyo monetario estatal y de una aprobación oficial para darse a conocer. A ellos habría que agregar la autocensura, latente, por obvias razones en muchos creadores, que a veces de manera inconsciente se crean limitaciones en aras de darse a conocer o por miedo a herir susceptibilidades que podrían comprometer incluso su propia militancia revolucionaria.

En enero de 2007 se iniciaron una serie de discusiones en la Casa de las Américas como parte de un ciclo denominado: “La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión”. De estos encuentros se generó una polémica en la que participaron, tanto intelectuales cubanos (de dentro y fuera de la isla), como representantes internacionales y se extendió hasta la red electrónica y otros medios de difusión masiva, a tal punto que aún sigue generando opiniones y controversias.

Las voces se pronunciaron a favor y en contra de la política ideológica de la Revolución con respecto al arte, y muchos intelectuales y creadores alzaron sus voces pidiendo a los responsables rendir cuenta de los actos de represión.

Entre ellos se alzó la voz de Enrique Colina, crítico y realizador cinematográfico que afirmó:

Es el Partido quien controla la política informativa y la programación de la TV nacional, el que controla su órgano oficial, el periódico Granma y también fiscaliza a través de su aparato ideológico todo el resto de las publicaciones y emisoras de este país, es a través de algunos de sus altos funcionarios que se han cometido dislates históricos y no basta con una sucinta nota que siempre encuentra un chivo expiatorio. *(No fue un quinquenio, sino medio siglo... y mucho más gris)*

Sirva lo anterior de ejemplo para aquilatar en su verdadera dimensión las propuestas, cuando se trata de un acercamiento crítico con respecto a una realidad que los conmina y a la vez los reprime.

No sería lógico pensar en un enfrentamiento directo a través del discurso público del cine, pues desde el punto de vista del alcance que puede tener este arte, también podría significar anular la posibilidad de continuar expresándose en un escenario social.

De esta manera el empleo del humor y otros métodos ingeniosos de creación, se convierten en los medios más eficaces para hacer frente a los intangibles, pero eficaces mecanismos de censura que operan dentro del cine cubano en el periodo que nos ocupa. Pues como diría Bourdieu: “Los sistemas simbólicos deben su fuerza propia al hecho de que las relaciones de fuerza que allí se expresan no se manifiestan sino bajo la forma irreconocible de relaciones de sentido” y después de todo “[e]l poder simbólico, poder subordinado, es una forma transformada –es decir, irreconocible, transfigurada y legitimada–, de las otras formas de poder...” (*Sobre el poder simbólico*)

1.3. PAPEL DEL HUMOR EN EL CINE CUBANO

Algunos dicen que los cubanos tienen el sentido del humor muy desarrollado, otros niegan que sea algo que los caracterice, como para resaltarlo. Sin embargo, lo cierto es que, desde los tiempos de la colonia, el pueblo se alimentó del *choteo* y la *jarana* para sobrevivir en momentos difíciles o, cuando menos, para no tomarse la vida tan a pecho. Y, aún hoy, en condiciones de extrema dificultad, no falta el chiste oportuno, que hace aflorar la sonrisa y ayuda a disipar los problemas.

No es que no tomen la vida en serio. La risa los hace conscientes de sus debilidades y defectos y esta concientización provoca reflexión.

Durante mucho tiempo, la comedia fue considerada como un género menor. Porque aquello que nos divierte, al parecer carece de importancia.

No obstante, si vamos a su esencia, lo trágico y lo cómico parten de una naturaleza común que es contradictoria. El punto de partida en ambos es un conflicto, generalmente entre valores (ideales y reales). La manera en que se resuelva este conflicto dará el tono trágico o cómico en definitiva. Por supuesto, hay que tener en cuenta, que los valores que se contraponen y la forma en que entran en contradicción, depende del horizonte ideológico o del contexto en que estén actuando.

Según Adolfo Sánchez Vázquez, la naturaleza contradictoria de lo cómico se manifiesta a través de una incongruencia o inadecuación, que puede revelarse bajo diferentes formas. Por una parte: "El efecto cómico surge de algo que se espera intensamente y se resuelve en una nimiedad"(227), es decir, por "una expectación defraudada"(ibídem), ante lo inesperado. Aunque no necesariamente esto tiene que dar lugar a lo cómico. Otra manera de presentarse es cuando descubrimos una contradicción entre "la esencia o contenido de un fenómeno y su forma de manifestarse"(ibíd). Asimismo, la inadecuación entre los fines que se persiguen y los medios para lograrlos, la descontextualización de un fenómeno habitual o la lucha de lo nuevo frente a lo viejo, pueden servir como punto de partida para el desencadenamiento de lo cómico.

Mientras que en la tragedia se pone de manifiesto una contradicción entre fines y aspiraciones nobles, elevadas, que se consideran vitales, esenciales para el personaje trágico y la imposibilidad de alcanzarlos, en lo cómico la naturaleza de esos fines y aspiraciones es muy distinta. Se trata de fines que no son vitales o esenciales y que, por tanto, no pueden ser tomados en serio. Sin embargo, al presentarse como tales "dan lugar a una contradicción entre lo que algo es aparentemente y lo que es efectivamente (...) La conciencia de esa contradicción está en la fuente de lo cómico." (Sánchez Vázquez 230)

Para Sánchez Vázquez, además, la conciencia de lo cómico va acompañada de una desvalorización de lo real o de lo *pretendidamente real*. De modo que pone al descubierto la naturaleza de esta pretensión que, "al ser medida con la vara de lo real" (230) sirve de base para la crítica.

Por otra parte, este fenómeno tiene implicaciones sociales "no sólo porque sus manifestaciones diversas se hallan determinadas socialmente, sino también porque

tienen lugar a la luz de ideas y valores dominantes en determinada sociedad. La desvalorización de lo real se hace desde cierta ideología...” (Sánchez Vázquez 232)

Por lo tanto, cuando hablamos de lo cómico, estamos implicando también una postura ideológica desde la cual se considera, no sólo la validez o no del objeto de estudio sino también la pertinencia de anularlo a través de la burla.

“Los fenómenos que han agotado su contenido positivo perdiendo el derecho a su existencia, pero que ocultan celosamente su verdadera esencia, se castigan con la risa. Al poner al descubierto esta contradicción la risa ayuda a superarla.” (Zis 213)

Este carácter "anti-ideal" que, muchas veces reviste lo cómico, es lo que evidencia el rechazo de un creador a todo aquello que se opone a sus principios valorativos. Existen muchas maneras de enfrentar lo cómico en el arte. Entre ellas podrían encontrarse el humor (con sus diferentes colores y tonos), la sátira, la ironía o el sarcasmo.

El humor es la manera más general de presentarse lo cómico y está implícito en las demás formas. Avner Zis señala que "lo típico del humor es la seriedad oculta tras la broma" (225). “El humorista, ataca a su objeto, lo critica, pero no lo niega en su totalidad” (Sánchez Vázquez 238). El humor es una “crítica comprensiva y compasiva” (238). A la ironía, por su parte "le es inherente la burla escudada en la seriedad" (Zis 225). La crítica irónica no se expresa de manera directa, encubre la realidad tras una apariencia y al mismo tiempo la descubre, al darnos elementos que muestran su verdadera esencia. La sátira, para Zis, es la manifestación suprema de la crítica. "La sátira es una risa temible, cruel, implacable, que se transforma en denuncia airada" (Zis 226). Es una importante arma de denuncia contra todo lo reaccionario y retrógrado, su misión principal es destruir estas fuerzas. El humorista considera que el fenómeno criticado “no merece subsistir” (Sánchez Vázquez 239). El sarcasmo, sería una ironía cargada de amargura, muy hiriente y quizás menos positiva.

Por otro lado no se debe olvidar que, como categoría estética, lo cómico no es exclusivo del arte. Ya que el hombre en su diario andar, entra en contacto con ella de las formas más variadas y complejas. De las maneras más originales y hasta sorprendidas. Tampoco

hay que negar que, sean muchos los casos en que al terreno artístico le ha servido para encontrar su expresión más completa y plena.

Así las cosas, un creador tiene que ser, ante todo, un buen observador de su realidad para saber encontrar las principales motivaciones de su pueblo y llegar, por ese camino a manifestarse con un lenguaje más universal.

Complejos, son los mecanismos que se necesitan para hacer reír a cada uno de los seres humanos. Y, precisamente, estos mecanismos son los que tiene que descubrir un artista que quiera expresarse a través de la comedia, sobre todo, cuando pretende utilizarla para hacer pensar. Es por ello que cuando se logra, sin hacer concesiones, se obtienen como resultados el placer y disfrute inmensos, de una risa que se sabe comprometida con su realidad. Una risa, que se sabe seria, que se sabe adulta y que no se encierra en los estrechos marcos de la burla superficial o contingente.

La historia cultural de cualquier pueblo, puede estar plagada de innumerables ejemplos al respecto y en el caso de Cuba, no se encuentra la excepción de la regla.

El cine, como manifestación artística propia de nuestra época, no es ajeno a este fenómeno. Desde las primeras obras cinematográficas, realizadas antes de 1959 se comenzó a manifestar este espíritu, que intentaba conciliar situaciones dramáticas y cómicas, a la vez que intentaba reírse de sus propios defectos, con ironía.

La creación de una cinematografía nacional facilitó la consolidación de una actitud que ya no abandonarían muchos cineastas, al incorporar el humor en sus obras, como una opción totalmente válida.

Quizás donde primero comenzaron a aparecer estos indicios, fue en la producción de documentales y noticieros. No por gusto sino porque, desde el principio, éstos se convirtieron en el principal medio de expresión y de formación de los creadores cubanos. El documental, muy cercano a la tendencia neorrealista, sirvió para atrapar en su lente una realidad, que constantemente mostraba nuevas perspectivas y que para todos significaba una renovación imprevisible.

Era la manera más espontánea e inmediata de captar y reflejar los nuevos cambios que se sucedían. Cambios que para algunos significaron logros y alegrías, pero para otros, pérdidas y tristezas. Todo ello fue mostrado, a veces con crudeza, otras con bondad y algunas con gran humor. El noticiero, por su parte, también supo aprovechar este tono para matizar la forma de presentar los acontecimientos.

A medida que se consolidaba la industria del cine cubano, el tono humorístico se convirtió, en muchos casos, en una posición consciente y buscada.

El Noticiero ICAIC latinoamericano, por ejemplo, ante la necesidad de llegar a los lugares más remotos y de no perder su vigencia, tuvo que valerse de múltiples métodos, para lograr aceptación y actualidad. El humor fue una de sus principales premisas.

Los nuevos realizadores que comienzan a encontrar una forma de expresión en el documental, lo utilizan, ya sea en temas deportivos, cotidianos o sociales fundamentalmente. Claro que casi siempre le estuvo vedado el terreno de la política, sobre todo si se trataba de la figura de dirigentes revolucionarios. De cualquier forma se supo aprovechar la comedia cuando de ridiculizar o satirizar se hablaba.

No hay que olvidar que los grupos dominantes conocen que no todas las manifestaciones de *deferencia* son genuinas, por lo que saben que es oportuno, de vez en cuando, permitir ciertas expresiones de aparente libertad, que funcionan como válvulas de escape, contribuyen a aligerar tensiones y a mantener cierto equilibrio entre los grupos de poder y los dominados.

El cine de ficción, no renunció en ningún momento, a emplear estos recursos y, al incorporar la ya mencionada mezcla ficción/documental o "realidad", aprovechó también las conquistas alcanzadas, en este sentido, por los realizadores del noticiero y los documentalistas.

CAPÍTULO II: PRINCIPALES FILMES DE FICCIÓN A PARTIR DE LA DECADA DEL OCHENTA.

2.1.- CAMBIOS EN EL CINE CUBANO A MEDIADOS DE LA DÉCADA DEL OCHENTA

A mediados de los ochenta, la solidez ideológica del sistema socialista cubano comenzó a ser puesta a prueba. Con las nuevas políticas de apertura, en la ahora extinta Unión Soviética, los estragos no dejaron de sentirse en la isla caribeña. En un principio se favoreció la puesta en práctica de ciertas estrategias que favorecían el cuestionamiento crítico más allá de los límites permitidos -y hasta soñados- en ese momento.

La mayoría de los creadores, alentados por el clima de apertura y por el apoyo de algunas instituciones, deciden aventurarse siempre más. La pujanza de las nuevas generaciones exigía, a su vez, un tratamiento acorde con su tiempo. Los primeros años de la década del ochenta, presencian también el debut dentro del cine de ficción de muchos jóvenes realizadores que, hasta el momento, se habían desempeñado dentro del cine documental. Tal es el caso de: Orlando Rojas, Rolando Díaz, Víctor Casaus y Luis Felipe Bernaza.

(...) puede percibirse hacia la segunda mitad de la década de los ochenta una tendencia más crítica en las nuevas generaciones de creadores cubanos al analizar los problemas cotidianos desde una postura ideológica y social muy definida. Para esta generación de artistas nacidos en la década del sesenta la Revolución no era ya un mito, sino que formaba parte de la vida cotidiana, lo cual llevó a una mirada desprejuiciada de esquematismos y slogans ante la realidad de Cuba en aquellos años (1986-1989). (Rodríguez Bolufé 53)

Pero ¿qué sucedió cuando los artistas, estos cuestionadores constantes de la realidad, empiezan a descubrir grietas en la construcción aparentemente sólida de su sociedad? El decenio anterior había preparado el camino y ahora comenzaban a recogerse los frutos. Los creadores se sienten confiados y deciden enfrentar el reto de la autocrítica.

Dos tendencias, presentes en el cine cubano desde sus inicios, resurgirán en esta década: el espíritu cuestionador y el afán de experimentación no sólo en cuanto a técnicas

narrativas, sino también en cuanto a soluciones formales. En algunos casos llega incluso a abandonarse la estética del cine “imperfecto”, en favor de una imagen de calidad.

A mediados de los ochenta se comenzó, además, a experimentar con los *Grupos de Creación*¹, que intentaban asegurar una mayor libertad e independencia en la producción de cine.

Alentados por el nuevo clima de “libertad”, muchos realizadores se atreven a indagar en aspectos de realidad, considerados hasta el momento como tabúes. Entre ellos hay que destacar el tema de la diáspora de la familia cubana, el abandono del país y las consecuencias a nivel social y personal que tienen que enfrentar las personas. Tal es el caso de filmes como: Polvo Rojo (1981) y Lejanía (1985), de Jesús Díaz que, sin ser excelentes piezas, se atreven a abordar un tema tan polémico.

Otro aspecto cuestionado será el de los convencionalismos, las apariencias y las actitudes oportunistas que persisten en la sociedad. Ejemplo de ello son: Se permuta (1983) de Juan Carlos Tabío quien, con una buena dosis de humor, indaga en los comportamientos de varios sectores de la sociedad, y Hasta cierto punto (1983)-película que le proporcionara a Tomás Gutiérrez Alea el Gran Premio Coral del V Festival de Nuevo Cine Latinoamericano- donde refleja problemas morales, prejuicios y a la vez intenta una reflexión, un tanto desmitificadora, de la vida del obrero y sus conflictos en la nueva sociedad.

Ahora bien, si tomamos en conjunto todas estas cintas, a pesar de que en ellas aparece explícitamente el tono crítico o satírico, lo criticado es, en su mayoría un vicio, prejuicio o convencionalismo heredado del capitalismo. Casi nunca se refiere, aunque persista en la “nueva” sociedad, a algo propio u originado dentro de la sociedad socialista. Por consiguiente, se encontraban dentro de los límites requeridos por la ya mencionada “libertad de expresión”.

¹ En la segunda mitad de los ochenta se inició un proceso de descentralización del ICAIC. Con el objetivo de fomentar la autonomía de los cineastas, se formaron varios Grupos de Creación, al frente de los cuales se encontraban los artistas de mayor experiencia. Las ideas y proyectos serían aprobadas por el jefe de grupo y el viceministro de cinematografía. Los procesos de preproducción y producción serían autónomos. La mezcla final debería ser vista en conjunto por el grupo y el viceministro.

Por otra parte, en Se permuta, Juan Carlos Tabío, se aventura a utilizar recursos experimentales (que no desarrollará abiertamente hasta su segunda cinta) como la sustitución del sonido del diálogo por globos similares a los utilizados por los personajes de las tiras cómicas. Sin juzgar la validez del recurso se debe destacar la voluntad innovadora presente en el creador y deudora de los mejores momentos del cine cubano.

Al llegar 1988 sobresalen dos producciones: Un hombre de éxito y Plaff o Demasiado miedo a la vida. La primera se sitúa en el periodo republicano, para mostrar la trayectoria -génesis, ascenso y decadencia- de un oportunista. La segunda lanza su dardo contra varias actitudes y personajes típicos del entorno cubano revolucionario.

Para terminar la década Papeles Secundarios (1989) de Orlando Rojas emerge en el panorama cultural como una obra comprometida con el buen cine.

De modo que los años ochenta anuncian una madurez tanto en los realizadores como en el cine cubano, en general. Madurez que se refiere, sobre todo, a la seriedad y responsabilidad en los planteamientos, aunque todavía siguen funcionando mecanismos tales como la censura y la autocensura. No obstante a ello, esta línea de trabajo se fue haciendo una actitud, cada vez más común, entre los cineastas y continuó en línea ascendente para la década posterior.

El año 1990 significó el debut de varios jóvenes realizadores, dentro del cine de ficción con la película Mujer transparente. Ellos fueron Héctor Veitía, Mayra Segura, Mayra Vilasís Mario Crespo y Ana Rodríguez. Cinco cuentos componen esta obra. Las temáticas son diferentes, pero la intención de indagar más allá de las apariencias es evidente en ellos. Todos los personajes se enfrentan a conflictos éticos y sociales. La protagonista es en todos los casos la mujer, quien supuestamente ha alcanzado su estatus ideal. Desaciertos aparte, Mujer transparente señala, como su nombre lo indica, voluntad de levantar los velos que ocultan la verdad. Pero, ante todo, apunta hacia la necesidad de tener como premisa la sinceridad, a la hora de confrontar los sueños e ideales con la realidad. Premisa que resulta, para muchos, muy costosa cuando se comprueba que la realidad puede ser castrante.

Después llegó Adorables mentiras (1991), y resultó que la doble moral se ha convertido en la carta de presentación de los nuevos tiempos, incluso para el *sector revolucionario*.

Y entonces, se produce un hecho memorable, uno de los cineastas cubanos cuya trayectoria revolucionaria y comunista había sido intachable, estrena en 1992 su filme Alicia en el pueblo de Maravillas.

Obviamente, se había transgredido la libertad de expresión permitida y, como es lógico suponer, algunos fueron considerados contrarrevolucionarios. El ICAIC, afortunadamente, supo apoyar la actitud de sus creadores. Pero, a estas alturas y luego de la caída del sistema socialista internacional, tras el desmoronamiento de la URSS, las autoridades se encontraron ante su mayor disyuntiva: perder el control ideológico o usar mano férrea para recuperar la supremacía.

El cine como institución oficial, se enfrentó a la problemática de sobrevivir y a la vez de no abandonar esta línea de trabajo.

2.2.- ANÁLISIS DE LOS PRINCIPALES FILMES DE FICCIÓN (1983-1993)

2.2.1 HASTA CIERTO PUNTO (1983)

En el año 1983, Tomás Gutiérrez Alea, ya reconocido por la crítica cinematográfica nacional y parte de la internacional, como "el cineasta más importante" del cine cubano, ofrece con Hasta cierto punto una obra cuestionadora inscrita en la misma tradición que De cierta manera.²

La trama del film se desarrolla a partir de la siguiente premisa: un director y un guionista de cine preparan un proyecto para realizar una película que aborda la temática del machismo y sus consecuencias en el sector portuario. Para ello, se ven obligados a investigar este mundo y entrar en contacto con él; sobre todo el guionista, quien conoce a una trabajadora de este sector y establece una relación amorosa con ella, a pesar de estar casado.

² Ver Capítulo I, pág. 15 del presente trabajo

El sólo hecho de adentrarse en la ideología machista, pretendidamente superada bajo los presupuestos de la revolución socialista, demuestra el interés por profundizar más allá de la superficie, en los mecanismos de readaptación social, bajo las nuevas circunstancias. El papel de la mujer, dentro de una sociedad que supuestamente revaloriza su participación y la considera en igualdad de condiciones que el hombre, será puesto también en duda, bajo la mirada de Hasta cierto punto.

El filme comienza con una entrevista en la que un obrero portuario declara que él está consciente de los cambios y que “la igualdad del hombre y la mujer es lo correcto, pero <hasta cierto punto>”. Voltea a cuadro con un dedo acusador y la imagen queda congelada. Esta frase da la pauta al director para desarrollar la problemática. Y, desde este inicio, queda definido, que la alternancia entre el documental (testimonio directo de la realidad) y la ficción (como recreación novelada de la misma realidad), será uno de los recursos a utilizar no sólo en la trama sino también en la concepción general del filme. Asimismo, y a partir de este momento, también aparece el recurso del humor que activa la reflexión crítica, y que a su vez provoca en el espectador empatía mediante la risa.

En este mismo sentido, la no sujeción a un guión estricto, sino más bien -como apunta su director- la utilización de uno provisional, posibilitó la introducción de cambios en el transcurso de la filmación, favoreciendo la libertad de acción y la espontaneidad.

A partir de la interrelación entre estos dos mundos diferentes: el obrero y el artista o intelectual, se presenta la disyuntiva fundamental de la película. Aquí aflora asimismo otro dilema: la falsa igualdad entre los diferentes sectores sociales, aun cuando ambos se presenten como fragmentos de una misma realidad. Porque bajo la lupa de Titón se observan las diferencias entre la situación en la que vive y trabaja un obrero portuario y un intelectual, así como las condiciones económicas y, por consiguiente, preocupaciones a las que se tienen que enfrentar ambos.

La fotografía de Mario García Joya, permite constatar más allá de las coincidencias, las sutiles diferencias entre el entorno hogareño en que se mueve Lina –madre soltera y trabajadora portuaria- y el de Diego y Marian- el guionista y su esposa. La cámara, casi

siempre en travelling, acompaña a los actores o escudriña a su alrededor; va descubriendo contextos y realidades, que no siempre resultan halagüeños, pero que se integran como en un rompecabezas, a una realidad que escapa a cualquier intento de esquematización. El predominio, en los planos, de la visión objetiva redonda en el tono documental, que se rompe por momentos, cuando la cámara asume la visión subjetiva de los protagonistas.

El paralelismo y la intertextualidad serán la tónica dominante, tanto desde el punto de vista dramático, como en cuanto a la concepción del montaje sonoro y visual. Constantemente la edición yuxtapone planos documentales, de entrevistas y asambleas en el ámbito portuario con imágenes de ficción donde los actores participan, a veces, como espectadores de la realidad. Los primeros, acusan el deterioro y la imperfección propios de lo vivencial, donde no hay tiempo para enmascarar las circunstancias; las segundas ofrecen una visión “retocada” de la misma realidad, en las que ya no son visibles las huellas de la inmediatez. Por momentos, también realidad y ficción se funden para mostrarnos, sus puntos de contacto e incongruencias.

En los primeros minutos del filme, después de una intervención de Lina, que es aplaudida y ovacionada en una asamblea, la banda sonora sirve para crear la analogía entre esta situación y el corte visual que se produce a un primer plano de Oscar que pasa al escenario a recibir la aprobación del público, tras una puesta en escena de su obra teatral.

Asimismo, existe un paralelo entre la historia amorosa que pretende desarrollar el guionista en su película y el romance que se desarrolla entre Oscar y Lina como metadiégesis. Él mismo, en un diálogo que sostienen, y en medio de una circunstancia que supone una toma de decisión de ambos sobre el destino de su relación, hace referencia a que aún no sabe cómo va a terminar la historia de amor del film, lo cual se convierte en una ironía dramática que alude también a su actitud en la vida.

La propia referencia que se hace al principio del film a una canción vasca³ que se convierte además en música de ambientación y motivo de reflexión de los protagonistas,

³ Si yo quisiera
Podría cortarle las alas (continúa)

en una escena íntima, apunta en este sentido a reforzar la idea de la intertextualidad y el paralelismo. Poema que además se convierte en motivo recurrente a lo largo de la historia y en la metáfora visual con la que finaliza la película y que hace alusión a la idea de dejar en libertad lo que se ama (ave volando).

Desde el punto de vista dramático, la relación amorosa entre el guionista y la trabajadora portuaria, es la que está mejor construida, pues, aunque de manera elíptica, se nos presenta en su génesis, evolución y desenlace; mientras que sí se observan inconsistencias en otros aspectos como la relación entre director y guionista y sus respectivas parejas, quienes asumen una actitud pasiva, conformista, con respecto a sus maridos. Comparativamente hablando los demás personajes a excepción de Lina y Oscar resultan un tanto desdibujados en cuanto a carácter y acciones.

Junto a los actores profesionales desfilan por el film todo un conjunto de personajes típicos, que actúan sus propias vidas, para realzar el realismo de la cinta. El director graba Asambleas de Trabajo, encuentros de los trabajadores en cafeterías, reuniones, etc., para servir de testimonio veraz e incitar a la polémica. Deja en plena libertad a estos obreros, para que sean capaces de expresarse con sinceridad. Confronta opiniones y abre el espacio a los cuestionamientos, no sólo se índole sexista, sino también referidos a las actitudes de dirigentes obreros y políticos.

A través los diálogos no sólo se descubre la caracterización psicológica de los personajes, sino también se dejan entrever las diferencias entre los mundos (sectores sociales) enfrentados.

En este sentido la actuación a veces, no es tal, puesto que se ha tenido el cuidado de dejar fluir muchas de las acciones o conflictos que se descubren o desarrollan ante la cámara que presencia indiscretamente, en ocasiones, la vida cotidiana de los “actores” (obreros) de este drama social. La actuación de Mirta Ibarra, se inscribe dentro del mismo tono de pretendida naturalidad y franqueza, por lo que no se observan grandes contrastes entre ficción y documental.

Y entonces sería mía...
Pero no podría volar
Y lo que yo amo es el pájaro

La utilización del sonido directo en el film, contribuye a realzar el tono documental, pues no se eliminan muchas veces los ruidos de fondo. Tanto en escenas íntimas de los protagonistas, en las que escuchamos parte de la vida exterior de los vecinos o sonidos ambientales, así como en las escenas dentro del ámbito portuario, en las que la banda sonora permite reconstruir también el escenario real y que, funciona en ocasiones, como recurso de distanciamiento que trae al espectador a la realidad y le permite reflexionar sobre lo que observa.

La música utilizada no se limita a apoyar las escenas sino que dialoga con ellas, se burla, ironiza y critica situaciones. No por gusto, se emplean canciones populares, que además subrayan la cubanía de esta obra. Vale destacar la escena en la que después de discutir con Lina sobre la posibilidad de que realicen una vida juntos y ella no se regrese con sus padres, aparece un plano medio de Oscar, que camina reflexivo mientras se escucha la voz de Beny Moré interpretando *Te quedarás*. Asimismo, después de un enfrentamiento con su esposa que descubre su infidelidad, se hace un corte a una fiesta donde los obreros portuarios bailan y cantan eufóricos al son de una canción del grupo Irakere que dice: “Déjate de atrevimiento mulata, déjate”. De tal modo música e imagen se integran para reforzar la dramaturgia.

A partir de la concepción temática, la primera lección que se extrae del film, es el hecho indiscutible de que la realidad no se puede sujetar a modelos preconcebidos. Y, en segundo lugar, que se debe mantener una apertura hacia todas las posiciones, pues el reconocimiento de la pluralidad y el respeto a ella, permite un crecimiento mucho más integral como seres humanos y una postura más justa con respecto a los demás. Pluralidad, que dicho sea de paso, nunca fue pretensión ni meta dentro del proceso revolucionario cubano. Quizás en este sentido la crítica no se enfoca de manera directa en el plano político, pero se manifiesta como una inquietud a nivel del rumbo de los cambios sociales y en especial, en la mentalidad de los seres que tienen la responsabilidad de construir la nueva sociedad, lo cual alcanzará una mayor resonancia en otra película de Gutiérrez Alea, Fresa y Chocolate.

Desde esta perspectiva, no se puede enfrentar el machismo, como un fenómeno que se circunscribe al plano de la relación de pareja; sino como una actitud, oportunista y

paternalista que se puede extender a todas las esferas de la vida y, que tras el pretexto de la relación amorosa, emerge como una de las tantas preocupaciones de este enfrentamiento directo con la realidad.

Asimismo, la posición del cineasta sirve para reafirmar los puntos de contacto que existen entre el mundo intelectual y el obrero, que en definitiva, independientemente de sus peculiaridades, enfrentan problemas similares a nivel de conciencia.

Se ponen en tela de juicio no sólo los valores de los obreros sino de estos propios intelectuales, que a veces -como en el caso del director- se comportan como seudointelectuales queriendo amoldar la realidad a su visión. La doble moral, presente en la sociedad, sin distinción de clase o grupo social, también será cuestionada.

Titón plantea que, aunque le pese a muchos –y muy probablemente se incluye a sí mismo- no todo es perfecto y hay que ser capaces de reconocer primero los defectos propios, para poder avanzar.

Gutiérrez Alea, al igual que el guionista de su film, se da cuenta, de que no puede someter la realidad a sus esquemas, pues ella es tan rica que los desborda y entrega una moraleja:

[...] tan inconsecuente es el obrero que no insiste en favor de sus derechos y que se mide a sí mismo y a la realidad sin considerar sus deberes; como inconsecuente y cobarde es el intelectual que para no comprometerse con asuntos polémicos, se refugia en una representación cristalizada, sin las contradicciones que irrigan con sus virtudes y sus defectos, la producción artística de un organismo social, vivo y dialéctico. (Colina, *Hasta cierto punto* 90)

El dilema ético vuelve a ser para Titón una de las preocupaciones fundamentales que lo animan a indagar en la realidad. El hombre frente a sí mismo independientemente de su condición o estrato social. Finalmente la cinta no da solución a ninguna de las problemáticas planteadas. Una vez más no hay ganadores, sino más preguntas e interrogantes por resolver. Pero una cosa sí es clara, Hasta cierto punto, llama a la reflexión y obliga a analizar más allá de las apariencias o los arquetipos.

Podría tacharse de descriptiva, de no asumir claramente una posición, de cara al dilema abordado, pero el valor fundamental del film está en su papel cuestionador de

circunstancias, siempre cambiantes y la posición sincera del realizador, que no vacila en dar margen a la espontaneidad, aún cuando ésta pueda contradecir sus opiniones. En objetivos y propuestas, se acerca mucho a De cierta manera, en su modestia y desprejuicio, también. Y aunque el resultado es, en este caso, más completo, no hay detrás de él grandes pretensiones.

En la década del 90, poco antes de su muerte en una entrevista con Michael Channan, Gutiérrez Alea confiesa que una sola vez en su vida se había enfrentado a la censura del ICAIC y fue, precisamente con motivo de la realización de Hasta cierto punto, y más adelante agrega:

No me salieron bien algunas cosas; dramáticamente no eran eficaces y al mismo tiempo eran políticamente polémicas. Eso hacía muy vulnerable la película y entonces preferí quitarlas. Y es que en nuestro caso, dada la situación o la mentalidad de plaza sitiada, de fortaleza sitiada, rodeada por el enemigo, hay un cierto nivel de paranoia y de suspicacia. (“Estamos perdiendo todos los valores” 4)

En este sentido, su realizador confiesa claramente que no ha llegado o no ha querido llegar al fondo o a la raíz del problema.

[...] la conciencia se retrasa en muchos aspectos en relación con los cambios materiales [...] A veces la echamos a un lado porque pretendemos mucho más, o porque la gente idealiza determinados aspectos de la realidad. En este plano la película es desmitificadora: llega hasta cierto punto y se queda abierta a que el espectador ponga el resto o se quede con las inquietudes nacidas de los problemas que allí se le presentan. (“Entrevista a Tomás Gutiérrez Alea sobre *Hasta cierto punto*” 77.)

Llámesese censura o autocensura, lo cierto es que el cineasta admite por primera vez haber sido objeto de presiones y haber cedido ante ellas. Más allá de si su decisión responde a una auténtica filiación y compromiso con el proceso revolucionario o no, se hace evidente que los mecanismos de censura no hacen distinción ante el prestigio de un artista, obligando a hacer concesiones en nombre de la responsabilidad social.

Sin embargo, no por ello el film carece de méritos y, si bien el cuestionamiento hacia aspectos concretos de la realidad social y política se corresponde con un clima de apertura en estas fechas, la virtud de iniciar este camino es incuestionable.

Por otra parte, Titón logra con Hasta cierto punto una obra madura, que pone sobre la palestra problemas sociales y le da al espectador el papel de juez. No sólo la acertada

combinación entre ficción y realidad, sino el humor se convierten en dos elementos claves para entender los alcances del film. El primero, porque escudado tras la aparente objetividad de la cámara, descubre grietas en el entramado de la realidad sociopolítica; el segundo porque valiéndose de la idiosincrasia jocosa del cubano, desvirtúa mediante la degradación ideológica aquellos valores que han caducado en razón de las nuevas circunstancias.

2.2.2. PLAFF O DEMASIADO MIEDO A LA VIDA (1988).

Plaff es el sonido onomatopéyico de un huevo al estrellarse, y es también, en el sentido que nos ocupa, el segundo largometraje de ficción del director Juan Carlos Tabío. Su primer filme de ficción, Se permuta (1983), es una comedia costumbrista donde aparecen no sólo la fina crítica a la realidad, sino también su sentido de la experimentación. Con más de cinco años de diferencia, entre una y otra creación, Tabío tuvo tiempo de reflexionar y preparar, con mayor precisión su filme.

Sin embargo, no se mantuvo inactivo en este tiempo que le sirvió para presentar, entre otros, dos cortos de ficción: Dolly back (1986) y La Entrevista (1987). En ambos ensaya su humor y la originalidad en la presentación de los temas.

Habría que señalar, antes de cualquier apreciación, que Plaff... es una cinta que se propone conscientemente como estética, la idea del cine imperfecto, a partir de la cual se desarrollan de manera ingeniosa la concepción del guión literario, la estrategia visual y la edición del filme.

En esta historia se manifiesta el enfrentamiento generacional, a través de la relación nuera-suegra. Clarita, una joven científica, se casa con el hijo de Concha, quien está en contra de este matrimonio. Para Concha, Clarita es una niña inmadura mimada y caprichosa, que no sabe lo que quiere y que hace todo lo posible por contradecirla. Para Clarita, Concha es una señora llena de rezagos y supersticiones, egoísta con su hijo. Como resultado, entre ellas, la vida es un infierno.

Concha es el personaje central, alrededor del cual giran los conflictos y las acciones. En este caso representa una mentalidad opresiva, autorrepresiva y autorreprimida. Es la expresión de prejuicios y complejos que impiden al ser humano su autorrealización. Es, por otra parte un personaje muy complejo y contradictorio y por lo mismo, un personaje muy humano. Para Concha todo el mundo está contra ella y no la deja ser feliz. Cuando comienzan a tirarle huevos a su casa, sospecha de todos los que la rodean y el objetivo de su vida se convierte en descubrir al culpable. Para lo cual hasta se vale de los recursos de una santera⁴. No comprende que sus problemas radican en ella misma, que en su propia cabeza se tiende trampas. Por eso es un personaje que muere atrapado en sus propios miedos.

Concha como su nombre lo dice, se encierra en su caparazón y evita adaptarse a los cambios y al ritmo de la vida en el exterior. Contreras, un vecino y amigo de la familia, representa a todos los "contreras" que impiden el desarrollo, que sólo ponen trabas y buscan el bienestar personal. De hecho, el film utiliza el acertado recurso de emplear al mismo actor -Jorge Cao- para dar vida a todos los personajes de este tipo (ya sean femeninos o masculinos) que participan en Palff...

En este sentido el burocratismo es otro de los males atacados por el dardo del director. Ese burocratismo, que bajo el disfraz de un amable director, secretaria o empleado, acecha a todo el que busca trabajar a conciencia y progresar. Juan Carlos Tabío, descubre este tipo de actitudes, en pretendidos revolucionarios y dirigentes, que coexisten con el pueblo y supuestamente, son el ejemplo a seguir.

La doble moral -una para el pueblo y otra para mí-, la doble vida que llevan muchos, las actitudes oportunistas, el acomodamiento, son sacados a la luz con una gran ironía. Es lógico, por ello, que a muchos haya molestado este tratamiento irreverente, sobre todo cuando va dirigido a supuestos representantes de la vanguardia ideológica.

La mirada inquisidora del director cuestiona, sin ambages, fenómenos y estructuras sociales que impiden el desarrollo; que no sólo han sobrevivido como rezagos del capitalismo, sino que son el resultado de la aparente *nueva* mentalidad del socialismo.

⁴ La santería es un de las religiones de origen afrocubano que se profesan en Cuba. Los practicantes de dicho culto se denominan santeros.

Por otro lado, el personaje de Clarita, simboliza a una nueva juventud, que intenta contribuir al progreso. Una juventud luchadora, un tanto idealista, que no se amilana ante los obstáculos que encuentra y, que por encima de todo desea ser útil. Aunque por momentos pueda parecer histérica.

Uno de los aciertos es el diseño de los personajes, que por sus contradicciones, no son de una sola cuerda. Se alejan de todo esquema preconcebido y son, por tanto, muy convincentes.

En otro sentido Plaff... no desdeña el empleo de elementos del género detectivesco (para crear la tensión y expectativas por descubrir quién lanza los huevos) y de las telenovelas, en cuanto al uso de la música para enfatizar los efectos melodramáticos y de situaciones y personajes estereotípicos. Los maneja para luego parodiarlos y reírse de ellos, a la vez que desconcierta al público. Hace constantes citas y alusiones que activan la mente del espectador. No se puede dejar pasar la escena en que Concha - Daisy Granados- sale a recibir a su pretendiente. La cámara toma un *close up* de su rostro y al fondo se escucha la música del film Cecilia (1981). Tabío con gran pericia, nos recuerda la ocasión en que la misma actriz⁵, interpretó el papel de Cecilia en el film homónimo de Humberto Solás y le hace un homenaje a su trayectoria.

Esto es lo que el realizador hace, precisamente a cada momento, juega con el espectador y con su capacidad de asociación e inventiva. Recupera el carácter lúdico del cine y del arte, en general, tan necesario para la efectiva comunicación. La cinta es una gran broma, que no pierde la oportunidad de hacer al público cómplice.

Pero además, se adentra en el divertido y complejo juego ficción/realidad, poniendo en jaque, a cada momento, al público. Cuando la trama amenaza con convertirse en melodrama, surge a tiempo el recurso distanciador, que nos recuerda que estamos ante un film y que la realidad vista no es tal. La cámara realiza un *dolly back* o se descuida y, por un espejo, observamos al equipo de camarógrafos e iluminación. A Daisy Granados se le olvida un diálogo, mira interrogativamente a cuadro y pide ayuda. O, por ejemplo,

⁵ Daisy Granados es una de las actrices emblemáticas en el cine cubano, se ha convertido en un ícono por su actuación en películas memorables como Memorias del subdesarrollo.

en un momento climático de discusión entre Clarita y su esposo, ella amenaza con abandonarlo. Busca desesperadamente el maletín, no lo encuentra, José Ramón voltea a la cámara como buscando una solución; Concha, que está en escena, comenta que así no se puede trabajar. Son momentos, tan bien logrados, que primero sorprenden y luego provocan la sonrisa de asentimiento.

En este sentido el trabajo de la cámara y la edición son fundamentales. Por una parte el aparente descuido con que se concibe el trabajo fotográfico, en el que a veces los encuadres descubren aspectos que están fuera de la trama; o cuando la cámara a veces se queda detenida en una toma donde no están sucediendo las acciones importantes, constituyen la tónica dominante, que permite subrayar la idea, no sólo del llamado *cine imperfecto* sino la del carácter lúdico del arte y la búsqueda de la complicidad con el espectador. Por otra parte, destaca el montaje – sonoro o visual- que logra sustituir, en muchas ocasiones diálogos o escenas que podrían resultar demasiado anecdóticas y que apela más a la evocación o la sugerencia, como en el caso de la muerte de Concha. Tampoco hay que olvidar el efecto que se logra, a través de la edición, cuando la cinta parece haber concluido y se escucha una voz en off (probablemente del proyccionista) que anuncia que han encontrado el primer rollo de la película. Entonces descubrimos que Concha es quien se ha provocado su propia angustia, pues fue ella quien lanzó el primer huevo. Y no sólo eso sino que no podemos evitar la risa, cuando Concha en primer plano, predice su final en una suerte de ironía dramática al decir: “No se puede vivir con tanta agonía, porque la gente que vive con tanta agonía... (hace un gesto con la mano -de un extremo a otro del cuello- para significar que mueren).

Tabío no sólo juega por el placer de jugar, sino que a través de ello logra incentivar la reflexión -dónde termina la ficción y dónde comienza la realidad o viceversa. Logra alejar de todos una actitud pasiva para convertirlos en copartícipes. Éste es un aspecto que siempre ha interesado al cineasta, para quien el cine es un arte de grupo, que no se acaba con la realización de una cinta, sino que ésta debe servir como acicate para que el espectador la complete y haga sus propias conclusiones. Concepción que tiene en Palff..., un claro exponente.

Del mismo modo, las reflexiones que propone Tabío, no se limitan simplemente a las planteadas dentro de la trama de la película, sino que van más allá de ellas. El propio

hecho, de hacer un film "imperfecto" *ex-profeso*, de descuidar algunos encuadres para llamar la atención, de aparentar olvidos en los diálogos, más que una supuesta espontaneidad, hablan de los problemas que afronta el cine cubano -y tercermundista. Problemas que no sólo tienen que ver con factores humanos de responsabilidad, sino también y en gran medida, con la falta de una infraestructura tecnológica. Muestra, sobre todo, cómo esos problemas se pueden superar con creatividad y originalidad.

Hay una escena muy reveladora en la que un personaje (el actor Jorge Cao, aparentemente en representación del *staff* técnico) mira a cuadro y pide disculpas, porque en ese momento debía aparecer una toma en la playa, que no pudo ser filmada. El espectador, luego del desconcierto inicial, se da cuenta de que, aunque en broma le están hablando de situaciones posibles y aplaude la ironía.

La banda sonora se integra de manera plena, al concierto de reflexión y humor. En algunos casos los ruidos se utilizan con un sentido metafórico, se exageran o distorsionan para provocar la hilaridad. El coche del enamorado de Concha -por citar sólo un ejemplo- suena como una vieja cafetera con amplificación. A veces fallas técnicas "aparentes" no nos permiten escuchar la continuidad del diálogo y aparecen en auxilio subtítulos que reproducen los parlamentos de los personajes. Por momentos, el piano se convierte a través de la banda sonora, en el protagonista de escenas melodramáticas, pero que sirve como recurso caricaturesco. Las citas y referencias a través de la música y los diálogos no son pocas y resultan igualmente acertadas.

Lo curioso es que, aun cuando el cineasta, rompe a cada paso con las supuestas leyes para lograr la credibilidad, ya sean sonoras, visuales y hasta temporales, el resultado es de una total autenticidad. Una vez que nos hacemos cómplices y entramos al juego, no dudamos un solo momento de la veracidad y lógica del film.

Por el contrario, si desde un principio, rechazamos la aventura, nos parecerá una realidad incoherente sin sentido y falseada. Es por ello que Palff... requiere de un público participativo y desprejuiciado, a la vez que se pronuncia contra toda idea preconcebida y "oficial" sobre el ser humano y la sociedad.

Pero ¿qué sería de esta obra si no estuviera bien contada? Pues se convertiría en un extenso archivo de chistes, más o menos bien intencionados, pero mal hilvanado y peor narrado. Sin embargo, no fue ésta la suerte de Palff... y, no por gusto recibió el Premio al mejor guión en el X Festival del Nuevo Cine Latinoamericano.

Daniel Chavarría (escritor) y Juan Carlos Tabío hicieron el dúo para desarrollar una historia que, con múltiples interrupciones o disgregaciones ajenas a la trama, se manifiesta coherente. La edición es la responsable de mantener la continuidad del relato. Es más, no sólo expone y representa de manera clara las acciones que nos cuenta (la diégesis principal y su desenlace), sino que, paralelamente sugiere y desarrolla una metadiégesis de reflexiones y cuestionamientos sobre problemáticas y conflictos más generales (relacionados con la realidad contingente del entorno cubano) a los que el espectador se encargará de encontrarles un desenlace.

Sólo se mantendrían reservas en dos aspectos. El primero, sería llamar la atención sobre la falta de claridad y concreción al plantear la génesis del conflicto entre Concha y Clarita. En realidad, nunca se sabe a ciencia cierta, cuál es la verdadera causa de sus contradicciones. El segundo, sería la referencia a algunas actuaciones secundarias, enfrentadas con cierta teatralidad y falsedad, que contrastan con el resto de las interpretaciones. No obstante, no lastran el resultado final, ni el excelente nivel logrado en la actuación.

Aquí hay que resaltar la labor desempeñada por Daisy Granados -en el papel de Concha- quien alcanzó, sin dudas su mejor actuación dentro del cine cubano, luego de haber debutado en 1968 con Memorias del subdesarrollo. Su actuación no sólo logra hacer creíble a su personaje, a quien ha interiorizado de una manera magistral, sino que provoca las situaciones más hilarantes dentro de la película, aparentemente de manera involuntaria. Concha transita del miedo, al desafío; de la ingenuidad a la sensualidad; de la amabilidad al odio... y en todos los casos resulta muy convincente. Asimismo la cinta sirvió para demostrar la versatilidad de Jorge Cao -Contreras- quien concibe sus personajes como prototipos sociales dotándolos además de un toque irónico, no por ello menos verosímiles. Por otra parte, destaca el profesionalismo de dos jóvenes actores: Thais Valdés -Clarita- y Luis Alberto García (hijo) – José Ramón, su esposo. La primera recrea a su personaje, a partir de un estilo muy natural y espontáneo que hacen

creíble su interpretación de la joven científica, cuya vida la enfrenta tanto a las problemáticas de la investigación como a otras de índole doméstico-familiar. El segundo, construye también con naturalidad el personaje del jugador de béisbol que intenta armonizar su mundo, con el ámbito intelectual de su esposa, de lo cual también se derivan situaciones humorísticas. Se apoya para ello sobre todo en la caracterización física y en los diálogos.

En resumen, Palff... es una obra que apela al intelecto y a la creatividad. No busca la identificación, sino la reflexión, no plantea, cuestiona. Es un film:

[...] que por momentos pone en solfa al melodrama y, por momentos incurre en él, que ataca al kitsch y lo legitima, que critica algunas manifestaciones religiosas sincréticas sin por ello negar el peso que éstas tienen en nuestra configuración nacional. Se trata de una película contradictoria, que no pretende idealizar, que satiriza desde una óptica interna, que nos devela los contreras y las claritas que todos llevamos dentro. (Fleites, 86)

En fin, que Tabío demostró que a los pocos recursos hay que vencerlos con mucho talento e imaginación. El realizador deja ver sus propias imperfecciones- a veces hasta la provoca- y las utiliza sabiamente para lograr el distanciamiento crítico que nos permite ir más allá de la risa.

Una vez más el discurso humorístico se vale de la paradójica burla que castiga y pretende corregir a la vez y se convierte en elemento catártico que esconde tras la sonrisa, la dura crítica y que socava con su aparente inocencia los mecanismos de censura y poder. La sátira, la ironía, y hasta el sarcasmo sortean de manera refinada los aparatos ideológicos del Estado y se rebelan ante la sumisión y la mansedumbre cumpliendo con la función social de la que hablara Bergson.

2.2.3. PAPELES SECUNDARIOS 1989

Orlando Rojas realiza con Papeles secundarios, su segundo largometraje de ficción, luego de la comedia Una novia para David en el año 1985.

Un colectivo de trabajadores del teatro (actores) sirve de pretexto para construir una metáfora de la sociedad cubana y, a partir de ahí, hablar de problemas inherentes al ser humano en general.

No es casual que el director haya escogido el ambiente artístico como medio idóneo para desentrañar los complejos problemas y contradicciones de la realidad. En más de una ocasión el arte ha probado su eficacia en este sentido y es capaz de demostrar agudeza en sus reflexiones. Asimismo, nos afirma que los artistas, esos seres "superiores", "pertenecientes a otro universo", también tienen que enfrentarse a los miles de acontecimientos que pueblan la cotidianidad.

El complejo teatral que se convierte en el escenario principal de las acciones, a manera de microcosmos, reproduce los conflictos que se manifiestan afuera, en la sociedad real. Es una especie de "infierno" en el que se ponen a prueba los valores éticos y morales de los personajes que entran a formar parte de este "juego de vida". No por gusto, el director, explícitamente hace alusión a las palabras que Dante coloca a la entrada del Infierno: "Dejad toda esperanza, vosotros los que entráis aquí". En boca del personaje de María –una de las actrices jóvenes que se incorpora al ya consagrado grupo de teatro- escuchamos esta sentencia, que parece ser una especie de augurio de las vicisitudes que habrán de enfrentar. Se añade a la secuencia una toma que revela la huida despavorida de una de las actrices de mayor edad quien, disfrazada de ángel, es ahuyentada por el ingreso de los nuevos actores, como si presintiera que vienen a perturbar la "calma". Por último aparece en escena, otra de las jóvenes (nieta de la actriz principal) que advierte a sus compañeros que deben callarse y adaptarse a las nuevas circunstancias.

Se prepara la puesta en escena de la obra dramática Réquiem por Yarini⁶ (Carlos Felipe) y a partir de aquí, comienzan a desatarse una serie de situaciones en las que se ven inmersos los actores que participarán en el estreno.

Los conflictos inter-generacionales, la doble moral, el oportunismo, la prostitución, la necesidad de renovación, el juego entre lealtades y traiciones son, entre otros, los temas que caen bajo la mirilla de Rolando Díaz.

⁶ La obra *Réquiem por Yarini* es una obra clásica del teatro cubano. Aborda la vida de un personaje real: Alberto Yarini y Ponce de León, quien habiendo nacido en el seno de una familia burguesa, en la época republicana, decide dedicarse como proxeneta al comercio de prostitutas. Llegó a participar en la vida política de la época y estuvo vinculado a la secta religiosa Abakuá (de origen afrocubano). La trama se basa en una historia de amor funesta que convierte a Yarini en "héroe" trágico, respetando los cánones de la tragedia griega, pero sustituyendo a los dioses tradicionales por los del panteón afrocubano.

Los personajes que aparecen en esta cinta no son, en ningún sentido, ideales, todo lo contrario. Se nos presentan las diferentes psicologías en toda su crudeza, con sus virtudes, pero también con sus miedos, vacilaciones y hasta bajezas.

Un elemento importante de Papeles... es que sabe aprovechar, para su historia, los paralelos que se establecen con Réquiem... en algunos aspectos de la trama y los personajes. De manera sutil juega con la intertextualidad, para proponer una interpretación compleja.

El encuentro de dos generaciones es uno de los planteamientos, trabajado con gran lucidez. Encuentro que en la obra teatral está representado a través de “la Jabá” (interpretado por el personaje de Rosa, primera actriz) y “la Santiaguera” (por María). El propio duelo que protagonizan en Réquiem... “Yarini” y “Lotot”, encarnados por Alejandro (director de teatro consagrado) y Pablo (joven actor, con inquietudes y nuevas ideas) y que termina con la muerte de “Yarini”, es un duelo que viven también en el terreno sentimental e ideológico, los propios personajes.

La generación de los ochenta le pide cuentas a la de los setenta. Le reclama y le echa en cara su visión del mundo edulcorada e idealizada. Le exige un enfrentamiento crítico con su realidad y, por otra parte, pretende ser portavoz de la “verdad”. La generación de los setenta, se resiste a reconocer su posición como errada, y se niega a aceptar, en algunos casos el cambio. Finalmente, vemos que, aún cuando muchos sí se han dado cuenta, resulta para ellos más difícil y doloroso el reconocimiento. Sus expectativas, hiperbolizadas, nunca tuvieron un fundamento racional y ¿cuántos son capaces de admitir que sus sueños no se cumplieron porque desde el principio fueron demasiado idealistas? Con ello tiene que vivir esta generación y además se ve obligada a responder un reclamo.

Vinculada con esta problemática surge otra, la necesidad de renovación constante, buscar lo nuevo y eliminar lo caduco. Pero habría que preguntarse si el sólo hecho de ser joven, garantiza de por sí dicha renovación. Y aquí la respuesta que se sugiere es muy audaz. El espíritu renovador no es un problema de edad, sino de mentalidad y como tal hay que enfrentarlo, puesto que la joven actriz (nieta de Rosa) da vida a uno de los personajes más retrógrados, mientras que Alejandro promueve la innovación. Por lo

que de la misma manera que juventud no es garantía de renovación, experiencia y edad no son garantía de eficiencia.

El personaje de Rosa, que interpreta la consagrada actriz y cantante cubana Rosa Fornés, en buena medida, viene a parafrasear a muchos personajes que deambulan por el ambiente cubano, y que representan el abuso de poder y la resistencia al cambio. Es una suerte de “vaca sagrada” que hay que respetar y obedecer, prácticamente por mandato divino y sin derecho a réplica, a riesgo de asumir las consecuencias. Sin embargo, Rosa no parece actuar malintencionadamente, su aversión al cambio la hace reaccionar ante la más mínima posibilidad de transformar el *status quo*, aferrándose a sus ideas y métodos de acción. Se resiste a la idea de aventurarse y buscar otras salidas, como cuando dice: “si por mi fuera ni aviones, ni elevadores, ya estoy vieja”. Prefiere permanecer encerrada en esta especie de mundo onírico que es el teatro que enfrentarse a vivir la realidad. En este sentido, Rosa refleja una vez más la lucha de ideas entre la renovación y lo caduco que puede convertirse en reaccionario, su personaje que por momentos conmueve hasta la lástima y se convierte, como diría Bourdieu en *Sobre el poder simbólico* en un ejemplo de:

la transmutación de las diferentes especies de capital en capital simbólico, y, en particular, el trabajo de disimulación y de transfiguración (en una palabra de *eufemización*) que asegura una verdadera transubstanciación de las relaciones de fuerza haciendo desconocer-reconocer la violencia que ellas encierran objetivamente, y transformándolas así en poder simbólico, capaz de producir efectos reales sin gasto de energía aparente” (5)

Del mismo modo, se acerca Rolando Díaz a fenómenos que atañen al ámbito social y político. Critica la existencia de una mentalidad cerrada y esquemática que ha permeado todas las esferas de la vida entre las que se incluyen la laboral y la artística. El aferrarse a patrones inflexibles e ilógicos que no tienen nada que ver con la realidad, el dogmatismo, en otras palabras. La proliferación de frases vacías y consignas utilizadas acríticamente. El oportunismo, la utilización de un cargo o puesto importante, como privilegio para obtener beneficios personales. La doble moral que aparece no sólo en el plano social sino también en el plano ético y político. Todas éstas, actitudes nada ajenas al entorno “revolucionario cubano” (aunque muchos prefieran ocultarlas).

Si se pasa al plano interpersonal, se verá aflorar también, un gran cúmulo de actitudes oportunistas, hipócritas y mezquinas. Desde el chisme y comentario tras bambalinas, la adulación, hasta el dilema de la prostitución como una posición ante la vida para conseguir las metas propuestas.

Estos actores, se confrontan entre ellos, se desgarran entre ellos y les sirve para hacerse más conscientes no sólo de las limitaciones de los demás, sino también y -muy particularmente- de sus propias limitaciones.

En este sentido el film llama a la reflexión y a la auto-reflexión. Para lo cual no se debe centrar solamente el análisis en los elementos conceptuales o las ideas, pues éstos están total y adecuadamente respaldados por el plano visual.

La fotografía en Papeles... (de una gran riqueza) no descuida ninguna de sus posibilidades expresivas, desde los encuadres hasta la iluminación. Encuadres que no vacilan en acudir al *close up*, cuando la trama o la psicología del personaje lo requieren, pero que tampoco rechaza los planos medios y se recrea en el ambiente que apoya la acción.

En cuanto a la composición de los planos predomina un cierto barroquismo en las imágenes, en las que a veces la multiplicidad de escenas hace necesaria la utilización de la profundidad de campo o de enfocar y desenfocar alternadamente los planos de la composición para darle el requerido protagonismo a las escenas. Barroquismo visual que está en consonancia con la complejidad de problemáticas y personalidades que se abordan en el film.

Las tomas demuestran un cuidado casi clásico en algunas de las composiciones y en otros casos se recrean en la estética del kitsch, consustancial al entorno cubano.

La cámara no es muy dinámica, pretende asumir en la mayor parte de los casos una postura objetiva, descubriendo pistas en el decorado o el ambiente que nos permitan entender situaciones y personajes. Las fotos de los éxitos teatrales de Rosa que adornan casi todos los muros del teatro y que demuestran su omnipresencia. Las paredes de la casa de Mirta con frases filosóficas o de poetas *decadentistas*. Un pequeño cuarto en cuya decoración, además de estas frases, se circunscribe a carteles del Ché, de películas

cubanas, de los Beatles, o uno de Cristo, que poco pueden hacer para ocultar el mal estado y las paupérrimas condiciones en que se encuentra. Habitación que contrasta, con la elegancia y hasta cierta opulencia que refleja la casa de Rosa.

En otras palabras, el discurso visual revela no sólo el sincretismo cultural propio de la isla, sino también el eclecticismo ideológico del que se han nutrido los personajes y el propio realizador. La alusión a un antiguo novio de Mirta cuya filiación poética (poetas considerados decadentistas), lo llevó al exilio. La referencia iconográfica concreta a figuras simbólicas en el campo de la política, las artes y la religión, prescritas unas y otras proscritas, subrayan la profundidad de las propuestas conceptuales de la cinta.

En este sentido, es también la escenografía la que ayuda a apoyar el juego realidad/ficción que aparece durante toda la obra y que se completa al final cuando uno de los actores del elenco se va y se confunde con el público que abandona la sala de teatro. Ayuda a crear el ambiente ilusorio del teatro y a caracterizar a los personajes. Destacados gracias al trabajo fotográfico y de la iluminación, los escenarios en que suceden las acciones, se convierten por momentos en los protagonistas de esta dualidad. Desfilan ante los ojos del espectador, ambientes carnavalescos, los camerinos de los actores se revelan gracias al *traveling* de la cámara (en ocasiones subjetivo) y se descubre a los personajes en su intimidad.

Pocas veces sale la cámara al exterior, y no todos los personajes tienen esta posibilidad. El mundo exterior se presenta muchas veces ambientado con la lluvia o el agua, que a manera de motivo recurrente, son utilizadas quizás como purificadoras y redentoras de aquel infierno representado en el microcosmos del teatro. Mundo al que no tienen acceso todos los personajes, casi siempre son los más jóvenes y desprejuiciados. Son ellos quienes incitan además a la otra generación a romper los dogmas y sentirse libres, como cuando Pablo conduce a algunos compañeros mayores del elenco a la azotea (zona prohibida para ellos hasta entonces) y que les permite recordar sus años de rebeldía y juventud. Es entonces una luz muy intensa la que ambienta las escenas, la del sol, que los llena de vida. La misma luz intensa que entra por las ventanas del teatro, cuando abren las cortinas y que Rosa se empeña en ocultar a cada rato. Otra vez el simbolismo a través de la dualidad claridad /oscuridad presente a lo largo de la obra, para reforzar el discurso conceptual a través de la eterna lucha entre lo viejo y lo nuevo.

La iluminación, por su parte, crea atmósferas sugerentes, enfatiza estados de ánimo, caracteriza personajes y situaciones. La mayor parte del tiempo la historia transcurre en el interior del complejo teatral, por lo que se recurre a una iluminación artificial matizada con filtros que contribuyen a dar la sensación de un ambiente onírico y de irrealidad, por el desfile de personajes disfrazados que pasan de la vida a la ficción y viceversa. Dualidad que está también constantemente explotada dentro de la concepción de la película. El realizador trata de explorar constantemente los paralelos entre estos dos mundos de la realidad y la imaginación y de transitar por las fronteras, a veces imperceptibles entre uno y otro. Exploración que actúa como acicate en el espectador para inducirlo a encontrar sus propias analogías entre la realidad del filme y su propia realidad.

“Se trata de esa aspiración clásica (...) del arte de verse autocríticamente, de ser motivo y sujeto de sí mismo, de asumir en su ficción la propia vida como alegoría, parábola y ejemplo”. (López Morales, *Pensando en Papeles Secundarios* 48)

La edición se conjuga con la imagen, predominan los cortes de una escena a otra que permiten reconstruir la continuidad de la trama y en algunas ocasiones a través del montaje se refuerzan los paralelos entre la obra teatral y la vida real de los personajes que en ella participan (duelo entre Yarini y Lotot).

La actuación está concebida también a partir de esta dualidad; apoyada por el hecho de que durante buena parte de la trama –sobre todo los actores mayores– desfilan caracterizados con vestuario teatral que apoya la indefinición entre las fronteras de realidad y ficción. La mayor parte de las interpretaciones -que no todas- contribuyen a esclarecer la psicología de los personajes, que en ningún momento podemos calificar de simplista, por las múltiples facetas que nos muestran; aunque el personaje presentado por Juan Luis Galiardo (actor español) no se acopló coherentemente al tono de las demás actuaciones y su voz tuvo que ser doblada. El actor que representa a Pablo, no resulta convincente en todas sus acciones. Por lo demás, los papeles femeninos contaron con interpretaciones dignas de elogio que resaltan sobre todo por su fuerza expresiva y de carácter.

Hay un personaje emblemático, que es interpretado con mesura, pero con gran precisión por Carlos Cruz, el del inspector, quien con su juego de dobleces y conspiraciones, desata la paranoia de los actores que se siente vigilados y que son capaces de traicionar a otros para sobrevivir. Metáfora del censor que revela: “la suspicacia malsana que se oculta tras la máscara de la pureza revolucionaria para hipostasiarse en el interior de un ‘vigilaos los unos a los otros’, que persigue con saña, y que rotula y divide el mundo entre ‘conflictivos’ y ‘sospechosos’”. (López Morales, *Pensando en Papeles Secundarios* 49)

La música, sin hacer alarde, se acopla al contexto y subraya algunos momentos. A veces se utiliza música instrumental con timbres clásicos para subrayar dramáticamente las escenas, como la de la irrupción de los jóvenes en el teatro o cuando Rosa se mueve dentro del ambiente hogareño y se subraya la elegancia y fuerza de su personalidad. Se recurre no sólo a músicos cubanos sino también a otros talentos latinoamericanos como Fito Páez y a sonoridades emparentadas con la música electroacústica para enfatizar la idea de renovación o ruptura. Incluso se llega a utilizar un tradicional bolero cubano: “Aquellos ojos verdes”, con un arreglo electro-acústico. El sonido, por su parte, incluye algún que otro elemento humorístico o simbólico para acentuar la escena como por ejemplo la utilización de un disco rayado como fondo para una escena de discusión entre los personajes de Mirta (Luisa Pérez Nieto), la actriz frustrada que quiere sobresalir y el director Alejandro Rivas (Juan Luis Galiardo) en la que él trata de justificar por qué pretende darle el papel de ésta a una de las actrices jóvenes (con la que parece haber tenido un idilio). Por momentos se superponen diálogos que apuntan también hacia cierto tono barroco o de complejidad en consonancia con la superposición de las diferentes tramas (realidad/ficción)

Lo más sobresaliente de esta obra es la manera en que se armonizan la imagen visual con sus propuestas conceptuales, no sólo por la funcionalidad, sino por la búsqueda de la perfección y de la belleza plástica, en este caso, de la composición. Característica que ha sido criticada, por considerar que la fotografía atentaba contra la cubanía de la cinta. Sin embargo, si se analiza se observará que la obra en realidad se aleja de la concepción de un cine imperfecto en el sentido de descuido o espontaneidad que efectivamente se revela en muchas de las realizaciones del cine cubano. Pero en ningún momento elude el contexto y mucho menos el compromiso con la sociedad, pues lo

asume en todos los sentidos y propone un cine “tercermundista” también bello visualmente.

De ahí que PAPELES... sea también una anagnórisis de nuestro rostro ético y un reto a nuestra capacidad emocional e intelectual de autocomprendernos y autorreconocernos[...] es una opción optimista, en el sentido de que el optimismo parte de la materialización de las posibilidades reales no de las falsas ilusiones, optimista porque es objetivamente real, verosímil en los términos del arte y de la vida. (López Morales 49-50)

Papeles...es, por demás, obra rica en interpretaciones y lecturas, donde la intertextualidad abre un universo infinitamente mayor que el que muestra. Propone un cine de calidad, no sólo desde el punto de vista conceptual, sino también y necesariamente, desde el punto de vista formal. Asimismo, partiendo de un contexto y de personajes locales, va más allá del carácter regional para adquirir dimensiones universales.

Universalidad lograda a través de la metáfora visual y verbal, que una vez más, con mesura se vale de la burla refinada y explota sus posibilidades críticas. Se convierte en “un discurso del ser y del deber ser que no pretende erigirse en develación de los misterios” (López Morales 49), pero que no pierde oportunidad para cuestionar, negándose a asumir una visión conformista con respecto a su realidad y a la producción cinematográfica, en particular.

2.2.4. ALICIA EN EL PUEBLO DE MARAVILLAS (1991).

En el momento de su exhibición y, a pesar del corto tiempo que permaneció en cartelera, Alicia en el pueblo de Maravillas se convirtió en una de las películas más polémicas del cine cubano. Para Daniel Díaz Torres fue su tercer largometraje de ficción, después de Jíbaro (1985) y Otra mujer (1986), además de ciertos documentales importantes en su haber.

Luego de dos filmes de ficción que, aun cuando develaron las buenas intenciones de su autor, no cuajaron en realización ni puesta en escena, este cineasta, sorprende a público y crítica con un producto tan complejo como Alicia...La cinta en cuestión ha generado,

no sólo airadas polémicas, sino que ha dividido a defensores y detractores, en bandos totalmente antagónicos, por momentos irreconciliables.

El propio realizador ha expresado que el inicio de la película coincidió con el proceso de “rectificación de errores”⁷ y que a través de ella pretendía contribuir en este sentido.

Posiblemente, lo que más llame la atención, con respecto a la película, haya sido el halo de misterio que rodeó su exhibición y la solapada censura o "represión", que estuvo detrás de todo ello. Para comenzar, las instalaciones cinematográficas, se vieron colmadas de un supuesto "personal de apoyo", cuyo aparente objetivo era ayudar en cuestiones organizativas. Este hecho, provocó inquietud y atrajo aún más la atención sobre el film. Para nadie fue un secreto que su verdadera finalidad era vigilar y -en caso necesario- controlar la reacción del público. Es más, no faltaron "compañeros amables", que intentaron explicar a los espectadores por qué ésta era una obra contrarrevolucionaria, la cual sólo ofendía al pueblo y contra ella había que pronunciarse⁸.

¿Por qué tanto despliegue de fuerzas si sólo se trataba de una cinta cinematográfica? Indudablemente, se trataría de una cinta muy especial y, por tanto, había que verla.

En segundo lugar, Alicia..., fue retirada de las salas de proyección, sorpresivamente, sin que la asistencia de público hubiera mermado en lo absoluto, todo lo contrario. Los que tuvieron la oportunidad de verla consideraron que ésta fue una decisión absurda e infantil, los que no, quedaron aún más intrigados. La respuesta era obvia, se trataba de una película *subversiva*.

Entonces ¿por qué se tomó la decisión de exhibirla si existe un organismo encargado de hacer esta selección con el consentimiento tácito de Estado? Probablemente se pretendía tantear la opinión pública. La verdadera respuesta aún está por esclarecer.

⁷ Ver Capítulo 1.2 de este documento, pág. 23.

⁸ Los que estuvimos ligados directamente por nuestro trabajo, al proceso de exhibición, fuimos testigo de toda una operación de “inteligencia” innecesaria y humillante, con fines represivos.

Muchas fueron, además las críticas alevosas que circularon en todos los órganos de prensa oficiales, algunas de las cuales se reproducen a manera de muestrario en el número 135 de la revista Cine Cubano en un artículo titulado: “Alicia a través de los espejos”. Destaca entre ellas el cometario de Ada Oramas quien afirma que : “Alicia apela como una constante, al hipercriticismo, al absolutizar actitudes negativas individuales que dan una imagen sugerida de personajes, quienes representan determinados estamentos de la sociedad, mostrando lo peor del ser humano” (21) y agrega que es inaceptable por atentar contra nuestros principios.

Éste es sólo un ejemplo extraído de un abundante catálogo de críticas serviles que, bien sea por concentrarse en las fallas del filme o por desacreditarla en el plano ideológico, se convirtieron en instrumentos del poder. Periodistas que se constituyeron en expresión del discurso de verdad del poder, y a la vez en efecto del mismo, anulando su autonomía crítica.

Inspirada en el libro de Lewis Carroll -y nótese que dice inspirada porque la película no es en ningún momento una adaptación- Alicia en el pueblo de Maravillas, recrea metafóricamente, vicios, males y estigmas sociales. Quizás lo que más acerque el trabajo cinematográfico a la novela es ese espíritu del personaje principal que, con su ingenuidad, no pierde la capacidad de asombrarse a cada momento a pesar de que le advierten que debe acostumbrarse por más absurda que le parezca la realidad.

Alicia es una joven instructora de teatro que llega al pueblo de *Maravillas de Noveras*. A este lugar han sido enviados a expiar sus culpas toda una serie de personajes -de diferentes estratos sociales y trabajos- quienes por alguna razón fueron "tronados" (sancionados). En el pueblo hay un sanatorio cuyo nombre casualmente es “Satán” - especie de purgatorio- dirigido por un diabólico personaje, que intenta regenerar a los descarriados. Ante Alicia, comienzan a sucederse acontecimientos inverosímiles, rayanos en lo absurdo y que forman parte de la cotidianidad de este conglomerado humano.

El microcosmos de *Maravillas de Noveras*, es el punto de partida que utiliza el realizador para mirar, como a través de un microscopio, a su sociedad. Para detectar, ahora agrandados, aquellos virus a veces imperceptibles que enferman al cuerpo. Para descubrirlos allí donde se esconden y poder extirparlos.

“La película es una sátira y toda sátira implica deformación, exageración de rasgos, hiperbolización de situaciones con un fin expresivo”.(Díaz Torres 23)

Por ello Alicia...es, ante todo, una visión fuertemente autocrítica. En este sentido adopta su postura satírica donde la ironía, el sarcasmo, el humor negro y, hasta por momentos, el tono de farsa, se dan la mano con el fin de suscitar una aguda reflexión.

Esta cinta, vino a poner el dedo en la llaga de la insensibilidad o la apatía y cuestiona de manera profunda, seria, problemáticas que, no sólo afectan a la sociedad cubana, porque son mucho más universales.

El oportunismo, la desidia, el conformismo, la indolencia y aceptación de lo absurdo, de lo mal hecho; la pérdida de la capacidad de sorpresa tan necesaria para que el hombre reaccione vital y creativamente ante lo que le rodea [...] Todo aquello que en esencia merma y empobrece las cualidades de un revolucionario, que por supuesto, muy poco tienen que ver con las "cualidades" de la media de los habitantes de este hipotético pueblo de Maravillas. (Díaz Torres 23)

Casualmente, la película ha sido calificada de contrarrevolucionaria, cuando una posición de este tipo aplaudiría la indiferencia y la adulación. Este film es, y con mucho, todo lo contrario, si se entiende por revolucionario el inconformismo y la actitud crítica. Para Daniel Díaz Torres, no todo está dicho y hecho, sino por hacer. Ese constante querer hacer es lo que mueve al personaje de Alicia.

La joven instructora de teatro, llega a este pequeño pueblo, aparentemente, por voluntad propia, para hacer una especie de Servicio Social. Ella es la única que parece no tener razón alguna de estar ahí, aun cuando en una escena muy dramática y alegórica con el padre Antonio, éste la acusa de soberbia.

Desde los primeros momentos de su arribo, comienzan a acontecerle sucesos incomprensibles, ilógicos. Sin embargo, nadie parece percatarse, para los demás todo está dentro de los límites de la más estricta normalidad. La única que se cuestiona es Alicia. Es aquí donde el espectador comienza a hacerse las mismas preguntas acerca de la aparente “normalidad” de su propia realidad.

Es muy normal que no haya nadie en la recepción del hotel o ese alguien esté dormido. Que su cuarto esté lleno de cucarachas, que el espejo del botiquín de su baño la comunique con otra habitación. Es muy normal que en el televisor repitan una y otra vez un documental sobre los logros del pueblo, que nadie ve; o que los trabajadores abran huecos en la calle sin saber para qué. Es muy normal que el agua de tomar esté turbia y todos se la tomen. No resulta incoherente, que una mezcladora de cemento obstruya la entrada principal de un edificio importante, ni que la gente repita consignas absurdas, que por demás no entiende. Es totalmente normal que el mal gusto, la vulgaridad, la mentira proliferen y se exalten como valores.

En *Maravillas*, la gente no parece darse cuenta de nada, los acontecimientos se suceden sin que alguien haga algo por variar su rumbo, aunque este rumbo los afecte. Este pueblo parece sumido en una especie de encantamiento, condenado a la inacción, lo cual ayuda a mantener un "favorable equilibrio", para sus dirigentes. En fin, que Alicia es la única nota disonante en un interminable concierto de situaciones y personajes surreales.

Pero resulta, que ella no puede resignarse, está acostumbrada a hacer que las cosas sucedan, ella no padece la indiferencia crónica. En todo momento se pone a prueba su decisión, se da cuenta que las buenas intenciones no bastan. Aunque constantemente, choca con pared, se niega a vivir en un mundo de hipocresía, de falsedades, de mal gusto. Se niega a dejarse atrapar en esta pesadilla y convertirse en una marioneta, hasta que finalmente descubre la grieta que señala la posibilidad de la esperanza. Esperanza que coloca en manos de los más jóvenes: de los pioneros⁹. En otras palabras, el personaje de Alicia apela a ese resquicio lúcido que todos llevamos dentro y que puede salvarnos de convertirnos en autómatas. Si sólo fuera por estas razones, bastaría, para asegurarle a este film un lugar de honor dentro de la cinematografía cubana. Sin embargo, aún quedan elementos por destacar.

⁹ El calificativo de pioneros está relacionado con el nombre de una organización estudiantil surgida a principios de la revolución cubana. Se creó en 1961 con el nombre de Unión de Pioneros Rebeldes (UPR) al año siguiente cambió su nombre a Unión de Pioneros de Cuba (UPC) y en 1977, en el Tercer Congreso de la Unión de Jóvenes Comunistas, se le dio el nombre actual: Organización de Pioneros José Martí (OPJM). Es una agrupación estudiantil para niños que cursan la Escuela Primaria o Elemental y Secundaria, en la que se pretende inculcar el interés por el estudio, la responsabilidad social y el amor a la patria, así como otros valores morales dentro de los que destacan la honestidad, la modestia, la valentía, etc. Representan la vanguardia de la infancia.

Es una obra cargada de simbolismos y alegorías en todos los aspectos. Comenzando por el nombre de algunos personajes como la propia Alicia, el sanatorio (Satán), Esperancita y Cándido a quien su ingenuidad lo hizo caer en una trampa que lo ha conducido a *Maravillas*...El nombre del pueblo, claramente irónico, hace alusión, a la pretendida idea de bienestar y calma que quieren implantar sus dirigentes, lograda como bien mencionan en momentos cercanos al clímax, gracias al sentimiento de “autodisciplina culpable”. La referencia reiterada a los tres elementos - el agua, el fuego y el viento- , que lejos de apuntar a la posibilidad de creación o purificación están más bien explotados en el sentido destructivo. El personaje del director, quien vestido de amarillo descubrimos detrás de la caída de cada uno de los habitantes, de amarillo porque como bien dice el padre Antonio: “Satanás es amarillo como el azufre, que mancha y envenena” y amarilla es la huella que deja tras su destrucción el director. Las piletas del sanatorio que al final están llenas de excremento, en el que se baña uno de los directivos, refuerzan el sentido metafórico al referirse a la “suciedad” con la que están manchados producto de sus acciones e ideas. No hay que menospreciar tampoco el símbolo de los constantes ojos que forman parte de la decoración, que aparecen en altavoces y bocinas y que hace alusión a la idea de la constante vigilancia que usa el poder y a la posibilidad de enfrentar un “castigo”, como señalaría Foucault en *Vigilar y Castigar* “se trata de hacer penables las fracciones más pequeñas de la conducta, que cada sujeto se encuentre prendido en una universalidad castigable castigante”.

Si se observa detenidamente hasta el vestuario desempeña un papel importante en cuanto al uso de la ironía y el sentido metafórico, pues los habitantes de *Maravillas de Noveras* usan trajes cuyos diseños reproducen huevos estrellados en alusión a la alimentación predominante en aquellos momentos.

No es por eso de extrañar que la película haya generado tanta polémica y paranoia, pues Alicia... muestra su espejo en el que se ve reflejada la realidad, ciertamente, con aumento.

En el plano de las actuaciones, este largometraje tiene que agradecer la profesionalidad y lo convincente de las interpretaciones, encabezadas por Thais Valdés, Reynaldo Miravalles y Alberto Pujols. Exceptuando algunos roles muy secundarios poco elaborados, están cuidados todos los personajes. A esto contribuye el trabajo de

caracterización psicológica de los mismos, pues todos están concebidos con el suficiente verismo que los hace no -por extremistas- menos humanos.

Alicia, por ejemplo, está enfrentado como un personaje lleno de buena voluntad e idealismo, pero también lleno de contradicciones que, a cada paso ponen en jaque la firmeza de sus propósitos. No son pocas las ocasiones en las que el fracaso la tienta a ceder y, no obstante, recupera el ánimo nuevamente. Aún cuando Thais Valdés, estuvo a punto de ser encasillada en este tipo de personaje, intransigente - a veces hasta la histeria- no deja de conducirse con naturalidad y desenfado. Algunas críticas se han pronunciado contra el hecho de que supuestamente, en el film el único personaje lúcido sea el de una instructora de teatro. Semejante absolutización no parece estar entre los objetivos del cineasta.

Reynaldo Miravalles, por su parte, hace gala de sus dotes histriónicas, en una suerte de Lucifer, que aprovecha la ironía y el buen humor para convencer. Alberto Pujols, igualmente, transmite credibilidad actuando con total sentido lógico, su postura ilógica. La propia empleada del hotel es la encarnación de la vulgaridad y la indolencia, planteadas como metas principales en su vida. Además todas las actitudes de los personajes están fundamentadas por su historia pasada.

Sin embargo, podrían señalarse algunos descuidos dramáticos. El primero, está relacionado con el personaje principal, que no deja totalmente esclarecidas las causas que lo llevaron a *Maravillas*. El otro tiene que ver con que este mismo personaje, a pesar de ser protagónico, no es quien hace avanzar o desata la mayoría de las acciones, sino que éstas se suceden ante sus ojos. Por momentos, Alicia no parece tener una sólida motivación.

En cuanto a la manera en que se narra la historia y su estructuración, no deja de apreciarse cierto oficio, que supo atemperar las posibles disonancias de situaciones un tanto exageradas. A la vez que hilvana, de manera suficientemente clara, toda una trama enrevesada de personajes y sucesos absurdos. Acude oportunamente al flash back esclarecedor, que nos explica la vida de cada personaje y justifica su estancia en *Maravillas*. Si bien, no en todos los casos se hacía necesario. Se utiliza como base una estructura temporal circular en las acciones, que comienzan por el final y a partir de ese

momento se intenta explicar este desenlace, en un principio un tanto incomprensible. El desarrollo dramático nos lleva de la mano por las peripecias de Alicia, hasta su desenlace aleccionador.

La fotografía busca recargar a propósito las imágenes (haciendo complicada su lectura), muchas veces exagera el color (contrastante), enfatiza en lo *kitsch* y vulgar de algunos ambientes, para provocar el rechazo. Rechazo que la mayor parte de las veces lleva a la reflexión. Asimismo, descubre con sutileza, la ironía o ambigüedad, detrás de unos inofensivos carteles, letreros y consignas. Resalta la metáfora visual, que lleva al chiste. Recrea con habilidad imágenes sugerentes o la expresión precisa de algún personaje.

Hay quizás en este sentido una mayor pretensión que logro, pues muchas de las imágenes están demasiado cargadas de un simbolismo visual que a veces atenta contra la claridad de las mismas. No porque no estén bien utilizados los símbolos, como puede ser la reiteración de la serpiente para hacer referencia a lo malévolo o el número trece considerado fatídico, sino porque el reforzar la carga simbólica a través tanto de diálogos, personajes, situaciones e imágenes puede provocar cansancio en el espectador y hacerla indescifrable.

La edición está hábilmente planeada para sacarle el mayor provecho a las imágenes. Donde, asimismo, se intercalan cortinillas animadas cuyo objetivo no se limita a servir de oportuna pausa, sino que se emplea como acertado recurso humorístico y de distanciamiento. Otro recurso es la introducción del *flash back* a través de un fundido encadenado, que permite al espectador situarlo temporalmente y evitar confusiones.

El sonido, dentro del que se incluyen los hábiles e irónicos diálogos y la música, aporta mucho al largometraje. Utilizado con realismo a veces, como paráfrasis o incluso como importante recurso simbólico y humorístico. Los efectos especiales cuando el director/Lucifer señala acusadoramente con el dedo a varios de los habitantes (que enfatiza la subjetividad a través del sonido) o las bocinas que constantemente dicen consignas o difunden música popular con letras irónicas o alusivas a las situaciones que se desarrollan en este pueblo.

Habría que resaltar, además, el uso creativo en los créditos iniciales y finales, de la animación, que imprime no sólo frescura y renovación a la cinta, sino que acentúan su tono satírico y paródico. En este sentido -del humor paródico- su director se señala deudor de las obras de Terry Gilliam, Monty Python y Robert Altman. Humor fino y complejo, por su poder sugerente y polisémico. La parodia que no sólo se circunscribe a la obra de Lewis Carroll, sino que también cita a través de la música a las famosas películas de aventuras de Indiana Jones en las secuencias finales cuando se prepara el escape de Alicia del sanatorio y finalmente del pueblo. O que hace alusión también a clásicos de la literatura a través de la descripción del sanatorio/infierno que recuerda las descripciones de Dante en *La Divina Comedia*.

Por otra parte, en el desenlace el realizador sabe dejar margen a la imaginación y, sobre todo a la participación del espectador. ¿Fue una pesadilla o fue realidad la aventura de Alicia? Quizás no nos ofrece la respuesta, pero lo importante es que *no permitamos que la realidad se convierta en pesadilla* o como dice Alicia: “Con agua de globitos, caliente y sin etiqueta no llegarás a la meta.” Porque Díaz Torres invita a que como Alicia estemos en contra de “*la adaptación a las circunstancias* como principio rector de la vida, que termina desactivando el espíritu revolucionario”. (Díaz Torres 24).

Quizás el hecho de que Alicia escape de este mundo absurdo, apunta hacia la idea de la sublimación, en la que se expresa el deseo de escapar de la realidad en invertir el *status quo*, aunque sólo sea a partir de una fantasía. “Las inversiones de este tipo son importantes, aunque sea únicamente por la función imaginativa que cumplen. Al menos crean en el nivel de pensamiento, un espacio de libertad imaginativa, en el cual las categorías normales de orden y jerarquía no parecen tan abrumadoramente inevitables.”(Scott 200)

Alicia en el pueblo de Maravillas es una película para agradecer, por profundidad y polivalencia. Muchas son, no obstante, las suspicacias que han atentado contra ella. Aún más, su capacidad de sugerir múltiples interpretaciones -como algunos afirman¹⁰- se ha convertido en su peor *handicap*. Sin embargo, este hecho es lo que más hay que

¹⁰ *Cine cubano* No. 135

defender en el filme. Su carácter polisémico, que enriquece la visión que propone, para lo cual requiere de una mentalidad desprejuiciada.

Alicia en el pueblo de Maravillas es -sin obviar sus valores artísticos- una obra necesaria y revolucionaria. Molestó, porque la cinta, tanto como su personaje protagónico, representan la nota rebelde que se empeñan en aniquilar los defensores del *status quo*.

“Han pasado muchos años. *Alicia...* sigue siendo una película maldita. En Cuba se ha presentado una o dos veces en todo este tiempo. Jamás ha sido exhibida en televisión. (Bueno, eso no significa mucho: casi nada del cine cubano de los noventa se ha exhibido en televisión). En las tiendas de video no se consigue. Es como si no existiera”. (Eduardo del Llano)

2.2.5. FRESA Y CHOCOLATE (1993)

“Luego vino ‘Fresa y Chocolate’ más guarnecida por la sombrilla del error político que se había cometido con Alicia..., con el aval de la personalidad artística de Titón y con el apoyo inteligente de Alfredo Guevara para maniobrar en un mar agitado por los espasmos del Período Especial”. (Colina, *No fue un quinquenio, sino medio siglo...y mucho más gris*)

Fresa y Chocolate, sugerente título para una sugerente y polémica película. Fruto de la comunión entre Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío. Inspirada en el cuento del narrador cubano Senel Paz¹¹, titulado *El Lobo, el Bosque y el Hombre Nuevo*, y partiendo de un guión elaborado por el propio escritor, Fresa y Chocolate es probablemente la mejor creación de la cinematografía cubana de, por lo menos, los últimos treinta años.

¹¹ Reconocido escritor y guionista cubano, nacido en 1950. Se reconoce deudor de los escritores de la generación iniciada con el triunfo revolucionario. A través de su obra ha mantenido la búsqueda de la originalidad y la actitud de inconformismo frente a las problemáticas políticas y sociales.

La complejidad del tema abordado y su tratamiento, la riqueza de la imagen visual aunada a una dramaturgia y musicalización talentosas, hacen de ésta una cinta abundante en símbolos y metáforas visuales y verbales.

El tema del film conscientemente planteado y claramente logrado por los directores es la intolerancia. Resulta interesante traer a colación lo expuesto por su propio realizador: “Hace falta cambiar en muchos sentidos y esta película apunta sobre uno de estos aspectos: la actitud de intolerancia que ha habido durante mucho tiempo sobre un sector de la población, la homosexualidad. En definitiva, la intolerancia sobre un sector denota la intolerancia sobre otras muchas cosas”. (*Gutiérrez Alea: entrevista filmada 9*)

Aunque el tema de la homosexualidad no se convierte en un mero pretexto sin importancia, sirve de punto de partida, para ahondar en una problemática mucho más extensa y con profundas implicaciones sociales. Por otra parte, sin que pueda calificarse definitivamente dentro del género de la comedia, explota asimismo el humor oportunamente integrado a la historia. De nueva cuenta, se aprovecha este recurso extraído de lo cotidiano y reincorporado como elemento sutil para atenuar el peso de la censura.

David, joven universitario integrado por convicción al proceso revolucionario, después de sufrir una decepción amorosa, se encuentra casualmente, en la céntrica heladería habanera *Coppelia* con Diego, quien abiertamente muestra sus preferencias homosexuales. La actitud de David se traduce en una franca hostilidad, pero, inteligentemente con el pretexto de devolverle unas fotos que le pertenecen y de enseñarle libros de importantes intelectuales, Diego logra convencerlo y llevarlo a su *guarida* (casa). Podría pensarse que la historia derivaría, finalmente, hacia la "conversión" homosexual de David, sin embargo toma derroteros insospechados. Su conversión se produce en otro sentido.

Poco a poco, se va tejiendo entre estos dos hombres una entrañable amistad, independientemente de la diferencia de criterios. Luego de varios enfrentamientos entre ambos, en los que afloran las divergencias ideológicas (tanto políticas como sexuales) aprenden a aceptarse, a respetarse, y por qué no a quererse como seres humanos, a pesar de las discrepancias.

Y este es, quizás, el logro fundamental del film, en cuanto a propuesta conceptual: defender el triunfo de la convivencia, de la comunicación, de la comprensión, no obstante la diversidad. Propuesta que queda claramente ejemplificada, cuando, en medio de una discusión, Diego le responde a David: "Formo parte de este país aunque no les guste (...) sin mí les faltaría un pedazo". Esta frase resalta atinadamente la idea de la igualdad de derechos y la tolerancia, tan pregonadas por la sociedad socialista y que aquí son puestas en tela de juicio.

Fresa y Chocolate aboga en favor de la pluralidad, tan necesaria, en un contexto en el que se ha perdido el respeto por los demás. Se coloca del lado del entendimiento y no del odio y, en este sentido, resulta audazmente crítica no sólo con el proceso revolucionario cubano, sino que tiene alcances universales.

En cuanto a la concepción dramática, llaman la atención la plena conjunción alcanzada entre imagen y sonido (diálogos, música, efectos). Conjunción en la cual ambos elementos se complementan, se enriquecen, se aportan y sugieren una multiplicidad de interpretaciones.

Hay un momento climático en la historia que nos prepara para la solución del conflicto dramático a favor de la tolerancia. Se produce un enfrentamiento entre los dos hombres, David se siente traicionado, pero Diego intenta hacerle comprender que la carta (irreverente) enviada a los funcionarios del Ministerio de Cultura (con motivo de la suspensión de la exposición de un amigo) ha tenido consecuencias graves. Ha sido marginado laboralmente, lo van a anular desde el punto de vista social, no tiene otra salida. Con emotividad le dice: "Ésta es mi única vida, quiero hacer cosas (...) ser como soy coño, por qué no voy a tener derecho, déjame intentarlo."

Finalmente y luego de una confesión catártica de Diego, el desenlace entrega una imagen de una gran carga expresiva: estos dos hombres, olvidando sus diferencias, sus rencores, sus contradicciones, se estrechan en un fuerte abrazo que hace aflorar el sentimiento y también las lágrimas de ambos. Más allá de los acordes melodramáticos que podría sugerir la escena, la cámara capta este abrazo acentuando a través del campo y contracampo la metáfora de la reconciliación. Abrazo que se convierte, sin necesidad

de palabras, en un llamado a la reflexión. En este momento la música adquiere el protagonismo al realzar el tono emotivo de la escena.

Ya ha señalado Enrico Mario Santi que la reconciliación es la meta o el fin ético último de esta película, teniendo en cuenta la política del gobierno cubano con respecto a los exiliados. (*Fresa y Chocolate: La retórica de la reconciliación*)

La solidez de los planteamientos y la cohesión del argumento permiten, por un lado, una gran claridad expositiva en la historia, a la vez que profundizan en la problemática planteada y, por otro facilitan la incorporación a la trama -de manera fluida y armónica- de personajes y situaciones que ayudan a completar el contexto social en que se desarrollan los hechos, más allá de las referencias temporales.

Porque, aunque podamos ubicar la anécdota, aproximadamente a fines de la década de los setenta, en Cuba, el alcance y las implicaciones del conflicto rebasan un estrecho marco histórico, para convertirlo en un hecho más que intemporal, atemporal.

A la historia central se integran Nancy -vecina y amiga de Diego- quien intenta poner en orden su vida, con una reputación un tanto dudosa y Miguel -compañero de estudios de David- que ejemplifica la mentalidad de un líder estudiantil dogmático y retrógrado, tras una apariencia revolucionaria.

A través de ambos personajes y de sus intervenciones dentro de la narración principal, se logra estructurar la trama y completar el argumento, que sirve para poner de relieve los conflictos entre Diego y David. La oportuna aparición de Nancy o Miguel, contribuye a develar el comportamiento y la psicología de los protagonistas. Al mismo tiempo sirve, en varias ocasiones, como punto de partida para el desencadenamiento de acciones significativas, desde el punto de vista dramático. De igual modo, el personaje de la ex novia de David, a pesar de que tiene un peso específico menor en cuanto a su desarrollo, interviene en momentos claves de la historia y ayuda a cambiar o encauzar los acontecimientos, convirtiéndose en indispensable para la misma.

La concepción de cada uno de los caracteres representados a través de los actores, cobra vida gracias a un excelente desempeño histriónico. Aunque sobresale, por la

complejidad y profundidad de su interpretación, la labor de Jorge Perugorría (Diego), se puede hablar de un nivel de actuación bastante parejo.

Constituye realmente una revelación, la caracterización de Diego por Perugorría. Lejos de caer en el estereotipo en la representación de un homosexual, demuestra una gran interiorización psicológica, que va más allá de cualquier esquema. Cada gesto, cada mirada, el tono al hablar, su proyección general, muestran que ha logrado asimilar las diferentes aristas de un ser humano, que se siente acorralado por la sociedad, pero que lucha por alcanzar sus propias metas. Ni la concepción, ni la interpretación de Diego están enfocadas desde el punto de vista de la caricatura. Antes, al contrario se enseñan sus diferentes facetas, su complejidad.

A partir del personaje (Diego) y de su contraparte (David) se consolida una estructura simbólica de gran alcance. Ambos representan una polaridad, dos posturas ante la vida, que se van diluyendo hasta transmutarse e integrarse al final del film. Polaridad, simbolizada también a través del sabor de los helados, cuya disolución se reafirma con el intercambio de sabores que hacen los personajes al término de la cinta.

Diego, con su actitud, deja ver que hay en él valores espirituales, compromiso, honestidad, valentía e incluso altruismo. También enseña su lado menos noble, como le confiesa a David. Justamente la caracterización de este personaje, ayuda a comprender el verdadero sentido de la tolerancia, a nivel social, sobre todo cuando se habla de una sociedad socialista que pregona la igualdad y la inclusión, pero que en la práctica excluye, maltrata y discrimina a todo aquél que no responde a sus expectativas de comportamiento. Hecho claramente ejemplificado en el personaje de Miguel interpretado por Francisco Gattorno, amigo de David y militante comunista, quien es capaz incluso de cuestionar la integridad de su compañero.

En David vemos al joven entusiasta que se siente parte y deudor de un proceso revolucionario y que, por circunstancias socioculturales, suele tener una visión, un tanto idílica de su realidad (en todos los sentidos). Su ingenuidad y confianza lo dotan de cierto candor que le gana simpatías. Sin embargo, poco a poco (ayudado por Diego) es capaz de madurar y, sin perder su inocencia inicial, se libera de prejuicios y dogmas. David crece como ser humano y se asiste a su crecimiento, adquiere la capacidad de

cuestionarse su entorno, se presenta como un hombre íntegro, como un verdadero revolucionario.

Vladimir Cruz, sabe dotar a su personaje de candidez, espontaneidad, pero también de una capacidad de reflexión y comprensión que lo hacen muy humano. Su actuación busca sacar a flote el tono cotidiano, fresco, ingenuo y profundo de ciertos jóvenes.

Nancy, una suerte de prostituta arrepentida, recreada por Mirta Ibarra, resulta igualmente auténtica, tanto en su psicología, como en sus expresiones y vocabulario. Explota aquí, la actriz, su sensualidad y atractivo personal, aunados a un manejo adecuado de dichos, gestos y frases del argot popular. Hay mucho sabor cubano y gracia en Nancy, no exentos de cierto poder de reflexión. También representa una parte de la realidad que a veces no quiere ser reconocida por la misma sociedad socialista que permite su supervivencia.

Mirta Ibarra le da vida a una mujer, quien ya en la madurez de su existencia, decide romper con un pasado “turbio” y quiere recuperar “aquello limpio” que hay en su alma. Su meta es encontrar el verdadero amor. Sufre de ataques depresivos que la llevan a atender contra su vida y, mientras tanto, su devenir transcurre en tonos que van de la tragedia a la comedia, pasando por el melodrama.

Nancy es portadora, además, de una idiosincrasia donde, el humor, la broma, la ironía, se han convertido en el antídoto contra una realidad adversa. Idiosincrasia en la que para poder subsistir, sin problemas, la doble moral -en política y en otros muchos aspectos- se torna en un modo de vida aceptado socialmente. Ella es la representante de vigilancia del Comité de Defensa de la Revolución: CDR¹² y a la vez, sabiendo que está penado por la ley, vende de contrabando mercancías de todo tipo, a cambio de dólares.

Por último, Francisco Gattorno, se encarga del personaje más plano (estereotipo) pero, desde todo punto de vista funcional, en la obra ciertamente Miguel representa un arquetipo social, sin que ello mengüe su credibilidad. Dirigente revolucionario

¹² Organización política y de masas, en la que se agrupan los vecinos de una cuadra y que tiene como objetivo la vigilancia a nivel popular para evitar cualquier atentado contra la “Revolución”.

estudiantil, es una muestra de aquellos jóvenes que, por convicción u oportunismo, se han colocado incondicionalmente del lado de la Revolución. Al mismo tiempo, se convierte en el vivo reflejo de una mentalidad estrecha y dogmática, que sustenta su discurso político en un vocabulario pobre y lleno de consignas que no han sido siquiera interiorizadas. Se coloca del lado de los que están dispuestos a limitar su concepción de la vida a esquemas preconcebidos, repitiendo frases hechas. No es capaz de reflexionar por sí mismo y todo lo que no se amolda a su idea del mundo, lo rechaza o lo ataca. De la misma manera que dirige su odio -supuestamente revolucionario- contra Diego, no vacila en dirigirlo hacia David, cuando éste se aparta de sus prejuiciadas concepciones.

La caracterización de Gattorno a través de gestos, ademanes y el tono de la voz, logra ofrecer un retrato de ciertos y típicos personajes que todavía deambulan por el entorno cubano y que carecen de voz propia.

En términos generales, todos los diálogos del film están cargados de profundas reflexiones y de agudos cuestionamientos. A veces metafóricos, otras con una buena dosis de humor, ironía y siempre críticos. Sin dejar de resultar genuinos, cotidianos y espontáneos sirven en todo momento de acicate para la indagación en la realidad personal y social del ser humano. La palabra se convierte, en este caso, en medio eficaz para satirizar y para regodearse en alguna pequeña disertación filosófica sobre la vida.

La fotografía hace una sólida propuesta iconográfica. Hay una marcada tendencia hacia la identificación con la estética de *kitsch* -culto y popular- y hasta de lo grotesco, por parte de las imágenes. Cuadros cinematográficos en los que, muchas veces, el fondo no funciona como un mero telón, en el que se suceden acontecimientos y se desenvuelven personajes. Más bien, aunque no dejan de concentrar y atraer la atención hacia la acción dramática, la escenografía e incluso algunos elementos accesorios, ayudan a descifrar y a entender el comportamiento de los caracteres, así como a complementar sus diferentes caracteres y actitudes. Habla por sí sólo el encuadre en el que observamos la plática de Diego y David teniendo como fondo el altar que tiene en su casa el primero. La imaginería del mismo ofrece un compendio sincrético de la cultura cubana. Quien conoce la historia de Cuba podrá descifrar cómo en la composición se condensan años de tradición e idiosincrasia cultural: imágenes religiosas, una foto José Martí (poeta nacional), un farol (utilizado en la campaña de alfabetización), referencias a Amelia

Peláez (artista plástica) sintetizan la referencia nacionalista. Que hay que agregar, se refuerza a través de la alusión a escritores y con el trabajo de musicalización.

Metáforas visuales que complementan los diálogos. Bastaría con mencionar una de las imágenes más impactantes de la cinta, en la que se observa un enfrentamiento entre Diego y Germán (su amigo escultor). La discusión se centra en la necesidad de claudicar o no, de renunciar a los principios para lograr un beneficio (que acepten una exposición de Germán). Ambos pelean y cada uno sostiene una escultura que, a su vez, enfrentan entre ellos. Diego carga la imagen de un Cristo y Germán una escultura de Marx. En el encuadre se captan las dos figuras confrontadas frente a frente, hasta que - ante la inconsistencia de sus argumentos- Germán impotente, arremete contra Marx y destroza la pieza. El paralelo de ideas a nivel conceptual se hace evidente.

La cámara siempre a la expectativa, deja que los personajes se muevan con libertad. A veces los sigue lentamente, acechando algún detalle o reacción importante, otras los ve alejarse y concentra la atención en algún elemento significativo del contexto o de otro personaje. Cuando sale a los exteriores, la cámara, acompaña a los personajes y aprovecha para regodearse en la captación de tipos populares, y toda la imaginería de íconos y frases revolucionarias, que proliferan por la ciudad (el *kitsch comunista* del que hablara Kundera). Se detiene, por momentos irónica, por momentos indiferente, ante una consigna. Recrea el entorno y no pierde oportunidad para contemplar, no sin cierta nostalgia, el ocaso de una ciudad, cuyo legado arquitectónico está a punto de convertirse en ruinas. Incluso no teme abandonar a sus personajes, para hacer un llamado de atención -que no quiere convertirse en réquiem.

Sin embargo, los realizadores no se contentan con una actitud meramente contemplativa e incluyen dentro del film una escena en la que los personajes se cuestionan la indiferencia ante tal fenómeno. Cual homenaje a Memorias del subdesarrollo, cinta en la que Sergio, también observa La Habana desde su departamento, David y Diego contemplan desde lo alto (y la cámara con ellos) "una de las ciudades más maravillosas del mundo" y no vacilaríamos en exclamar, junto con Diego "todavía estás a tiempo de ver algunas cosas antes de que se derrumbe y se la trague la mierda".

La iluminación -sin dejar de ofrecer una sensación de naturalidad- se integra congruentemente a la imagen fílmica. Se aprovecha la luz del exterior que penetra en los interiores y los efectos que ella provoca tanto en personajes como ambientes. No vacila en disminuir considerablemente la clave para crear, recrear atmósferas y estados anímicos. Tampoco elude la naturalidad y brillantez de los espacios abiertos, ni renuncia a un tierno atardecer. En todos los casos se subordina al trabajo fotográfico.

Faltaría hacer referencia a la musicalización de esa película. Tanto la música incidental, como aquellos fragmentos que se encuentran incorporados a la trama (a través de personajes), destacan por su funcionalidad y el toque de cubanía que le imprimen al film. Insertada hábilmente dentro de la dramaturgia, refuerza momentos de tensión, sirve como *leitmotif* de las acciones o ambienta las escenas. Acentúa tonos trágicos, románticos y hasta nostálgicos. Utilizada por los personajes también complementa actitudes y subraya caracteres.

Músicos cubanos de la talla de Ernesto Lecuona, Ignacio Cervantes, Benny Moré y alguna que otra nota de la Nueva Trova (Pablo Milanés, por ejemplo), permiten un recorrido ameno a través de la historia de Fresa y Chocolate y a la vez, un recorrido significativo por lo mejor de la música tradicional, un homenaje y rescate de las raíces cubanas, un canto a la nacionalidad, que no al nacionalismo. La música, asimismo, se convierte en un personaje con vida propia que contribuye a la sensibilización con la problemática central del film.

La alusión a Lecuona dentro de esta cinta es además una referencia más a aquellos aspectos relacionados con la censura y lo prohibido (lo mismo sucede con las constantes alusiones a Lezama Lima), si se tiene en cuenta que este músico, unos de los máximos representantes de lo cubano en el plano artístico, abandonó el país por desacuerdos con el gobierno socialista y se trató, durante mucho tiempo, de ignorar por las autoridades políticas de la isla.

Titón y Tabío hacen un llamado a la reflexión autocrítica, sincera y honesta, aunque para muchos pueda resultar dolorosa o, peor aún ofensiva. Y lo que es mejor, saben proyectarse de lo particular a lo general, de lo individual a lo social, de lo local a lo universal, impregnando sus planeamientos de una gran vigencia.

Fresa y chocolate, puede convertirse en uno de los clásicos de cine cubano. En ella se conjugan magistralmente el ingenio de las propuestas verbales y visuales con un fino humor al que no le falta el toque popular. Para algunos este film “cambió la faz del mejor cine cubano, y del arte nuestro por extensión”(del Río, *Apoteosis ahora*)

CONCLUSIONES

Los años ochenta significaron en el contexto cubano, un momento de importantes cambios en todas las esferas de la vida. Estos cambios trajeron consigo, una transformación en la mentalidad, sobre todo de las nuevas generaciones que, formadas bajo los ideales del proceso revolucionario de 1959, se sintieron defraudados y traicionados. El cambio en el pensamiento, se caracterizó, principalmente, por una actitud crítica y desprejuiciada ante la realidad, que incluyó posturas irreverentes y francamente cuestionadoras. Estas posturas se acentúan a fines de la década y principios de los noventa.

Por una parte, en un primer momento se propicia la apertura en el discurso público en todos los niveles, pero por otra, y ante la posibilidad real del resquebrajamiento de la confianza en la fuerza del socialismo y, por consiguiente de la Revolución, se recrudece la censura fundamentalmente hacia las manifestaciones artísticas.

Un tema tan complejo como el que nos ocupa, cuyos procesos y mecanismos de manifestación resultan tan disímiles y complicados, adquiere en los diferentes contextos magnitudes desiguales. En el caso especial de Cuba, es un fenómeno marcado en su génesis por el doble discurso de una pretendida democracia que se autodenomina como “dictadura del proletariado”, paradoja de por sí irreconciliable. En este caso, hay que prestar más atención entonces a su manifestación fáctica que al discurso verbal detrás del cual se escuda. Manifestación que se da, mucho más a través de la llamada autocensura, producto de sutiles e insidiosos mecanismos de coerción y presión social que condicionan la conducta de los individuos. En este sentido el alcance de este mecanismo en el campo de las manifestaciones artísticas, puede ser imprevisible, dado por el hecho de que depende tanto de los condicionamientos externos, como internos entre los que se mueve la política estatal.

En un país donde todo -incluyendo el arte- está en manos del Estado, que además ha definido estrictamente su política cultural con miras a anular las posiciones antagónicas, las posturas críticas en el arte resultan mucho más valientes y arriesgadas. El cine no se quedó atrás, a pesar de depender de la aprobación directa –económica y política- del Estado y se dedicó a señalar desde su trinchera todos los aspectos que consideraba reprochables o retrógrados utilizando diversos recursos para esquivar los mecanismos de censura.

A ellos hay que agregar, que los artistas han tenido que ir adaptando recursos y talento a las fluctuaciones entre las que se mueven los sutiles aparatos de censura que pueden variar de cierto estado de permisividad hasta el franco antagonismo y anulación de las obras de arte, en dependencia de la situación nacional y su correlación internacional, de la lucha ideológica.

Como se ha verificado a lo largo de esta investigación, la década del ochenta representan para el cine cubano una promesa de madurez, no sólo en lo que se refiere a alcanzar oficio en la realización, sino también en cuanto a la perspectiva desde la que se abordan los temas. A pesar de que, de manera velada o manifiesta, la censura apareció en el plano cultural para frenar este tipo de actitudes, los realizadores cinematográficos supieron encontrar la manera de burlar el férreo control, utilizando la metáfora o el humor como las estrategias más recurrentes para plasmar sus ideas en sus obras. En un principio se manifestaron como actitudes aisladas, pero poco a poco se fueron convirtiendo en una constante, cuyas expresiones de inconformidad y cuestionamiento han ganado en agudeza y en cantidad.

En todos los casos, independientemente de la temática abordada, se pueden observar ciertas características que permiten hablar de regularidades que reflejan la existencia de una postura consciente por parte de los realizadores.

Se debe mencionar el abandono de la actitud conciliadora y autocomplaciente con respecto a la realidad política y social. Ello se refiere según la teoría de Bourdieu, al hecho de que el cine como parte del campo artístico, consciente de la influencia que puede llegar a tener, hace uso de sus estrategias para entrar en el juego de las relaciones de fuerza con el poder político. Utiliza sus "fichas" para cuestionar los modelos éticos impuestos por el socialismo y el resultado real de su emplazamiento en Cuba. Esto se puede observar tanto en la elección de los temas como en el tratamiento que se le da a los mismos, que comienza a abandonar el tono de discurso oficial y que va trasladándose, a veces, de la prudencia a la subversión (no en todos los casos con la misma intensidad). Actitud que ha provocado, que continúen sumándose títulos a la lista de películas cuya exhibición en televisión nacional ha sido vetada.

Otra regularidad que es necesario señalar es la intención manifiesta de sus realizadores por encontrar un eco de sus propuestas en el público. Para ello se valen de diversos recursos, entre los que se encuentra el rescate de las tradiciones artísticas y culturales en general, a través de situaciones, personajes y ambientes que propicien un acercamiento entre el creador y el espectador. En este mismo sentido se hace explícita la idea de generar una postura activa en este último que lo haga partícipe de la obra y lo induzca a la reflexión. El juego con la intertextualidad a nivel cinematográfico, literario o musical son ejemplo, también, de ello.

El cine de estos años hace uso además, del ingenio y la creatividad de sus directores a través del empleo de recursos humorísticos, como la sátira, la parodia o la ironía en un discurso (visual o verbal) que oculta la transgresión tras la máscara de la risa. Asimismo, la utilización de un lenguaje que emplea la parábola y la metáfora para referirse a temas delicados sirve para disfrazar el enfrentamiento directo y permite eludir la censura. Recursos que a su vez redundan en la multiplicidad de lecturas del discurso cinematográfico.

En términos generales, se observa un afán de experimentación a nivel tanto de la propuesta visual, sonora como conceptual, en los cineastas de este periodo. La combinación entre ficción y documental, por medio del juego realidad/ ficción o la idea del cine dentro del cine, entre otras, si bien no son recursos nuevos, permiten romper con esquemas preconcebidos y abrir espacios para la reflexión. A ello se puede agregar, el cuidado puesto en todos los aspectos de la realización en función del superobjetivo final, que hacen de estas producciones propuestas renovadoras desde el punto de vista formal y conceptual.

Ahora bien, si dentro de las películas seleccionadas para representar la dialéctica del fenómeno censura/discurso cinematográfico en este periodo, se manifiesta de manera evidente un *crescendo* en la radicalización de ambos aspectos, se debe aclarar que no constituyen los únicos ni los últimos ejemplos. A partir de este momento se empezaron a generar por parte de los cineastas posturas cada vez más críticas e incisivas y si bien, el cine cubano ha disminuido considerablemente en cantidad, por cuestiones económicas, se ha explotado el recurso de las coproducciones y el legado de los realizadores que no se intimidaron con la censura sigue dando hoy sus mejores frutos.

Asimismo, el cortometraje se ha convertido, en este tenor, en una de las modalidades más significativas dentro del panorama contemporáneo del cine cubano.

En este sentido, la presente investigación responde a la necesidad de analizar estos temas en una etapa genésica y compleja como el período de estudio, del que abundan trabajos acerca de los avatares de las artes plásticas. Siendo el cine una de las manifestaciones visuales que amerita acercamientos serios desde la Historia del Arte, es nuestro propósito abrir el camino a próximos estudios sobre un fenómeno que, indudablemente, ha continuado su desarrollo hasta el momento actual y que merece ser objeto de un seguimiento sistemático.

ANEXO ¹ (Fichas técnicas)

TÍTULO ORIGINAL (M) .: Hasta cierto punto
PAÍS PRODUCTOR: Cuba
AÑO DE PRODUCCIÓN ...: 1983
REALIZACIÓN: Profesional
CATEGORÍA: Ficción
CLASIFICACIÓN: Largometraje
IDIOMA: Español
COLOR: Color
SONIDO: Sonora
MILIMETRAJE: 35
METRAJE: 2178
DURACIÓN: 88'
DIRECTOR: Gutiérrez Alea, Tomás
DIRECTOR ASISTENTE ..: Torres, Guillermo
ASIST. DE DIRECCIÓN .: Carvajal, Tania
COMPAÑÍA PRODUCTORA .: ICAIC
DIRECTOR PRODUCCIÓN .: Hernández, Humberto
PRODUCTOR ASISTENTE .: Pérez, José Ramón; López, Lupercio
ESTUDIOS: ICAIC
FOTOGRAFÍA: García Joya, Mario
OPERADOR DE CÁMARA ..: Pérez Ureta, Raúl; García Joya, Mario
ILUMINACIÓN: Morell, Roberto
SONIDO: Hernández, Germinal
EDICIÓN: Talavera, Miriam
AUTOR MUSICAL: Brouwer, Leo
DIRECTOR DE ORQUESTA : Duchesne Cuzán, Manuel
INTÉRPRETES MUSICALES: Milanés, Pablo; Irakere; Los Van Van; Moré,
Benny
TÍTULOS DE CANCIONES : Presencia solamente; Ese atrevimiento; Te
quedarás; Dale calabaza al pollo
COMPOSICIÓN CANCIONES: Gutiérrez, Ramiro; Díaz, Ricardo; Barreto,
Alberto; Formell, Juan
ARGUMENTO: Gutiérrez Alea, Tomás
GUIÓN: Tabío, Juan Carlos; Quiñones, Serafín;
Gutiérrez Alea, Tomás
ESCENOGRAFÍA: Villa, José Manuel
AMBIENTACIÓN: Pérez, Arnaldo
DISEÑO DE VESTUARIO .: Villa, José Manuel
MAQUILLAJE: Cordero, Grisell; Revilla, Lisette
PELUQUERÍA: Márquez, Felix
DISEÑO DE CRÉDITOS ..: Peña, Umberto
STAFF [OTROS]: Segura, Mayra [Anotador]
Fleites, Gilberto [Foquero]
García, Luis; Suárez, Héctor; Fernández, Guillermo; García,
Orlando [Técnicos de video]
Hernández, José [Foto fija]

¹ Las fichas técnicas han sido elaboradas gracias a la colaboración del Maestro Mario Piedra Rodríguez, Profesor Auxiliar de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana.

Ortiz, Eusebio [Trucajes]
Granados, Ernesto; Ballester, Mario [Asistentes de cámara]
Calderón, Carlos; Somoza, Antonio [Asistente de producción]
Plaza, Rodolfo [Microfonista]
Andreu, Rafael [Edición de video]

INTÉRPRETES: Alvarez, Oscar; Ibarra, Mirta; Valdés, Omar;
Veloz, Coralita; Blaín, Rogelio; Viña, Ana; Tamayo, Claudio;
Celeiro, Luis; Núñez, Lázaro; Medina, Elsa; Hernández, Pedro;
Diviñó, Fernando; Coto, Claudio; Mor., Arnaldo; Preval, Ramón

SINOPSIS: Una historia de amor que surge entre una obrera del puerto y un guionista de cine que busca información para un filme que tratar sobre el machismo. Con la profundización de esta relación se evidencia que aunque tiene conciencia del machismo tampoco , es capaz de actuar consecuentemente con las ideas que quiere expresar en el filme.

DISTRIBUCIÓN: ICAIC

ESTRENO: 8 de marzo de 1984

PREMIOS: Gran Premio Coral. Premio a la mejor actuación femenina (Mirta Ibarra). V Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, 1983
Makhila de Plata (Premio Especial del Jurado). Festival de Cine Ibérico y Latinoamericano. Biarritz, Francia, 1984
Seleccionado como filme notable del año. Festival de cine de Londres. Inglaterra, 1984
Tercer Premio. IV Festival Internacional de Cine de Damasco. Siria, 1985
Mejor filme de ficción (compartido). I Festival Nacional UNEAC de Cine. La Habana, 1984

CONTEXTO DE PRODUCCIÓN: Tomás Gutiérrez Alea (1928) nació en la Habana. Inició realizó estudios de música entre 1943 y 1945. Se inscribió en la carrera de Derecho en la Universidad de La Habana a instancias de su familia. Desde 1947 se vincula al cine realizando algunos cortometrajes humorísticos y luego colabora en algunos documentales, sobre tema social a petición del Partido Socialista Popular(PSP). Durante su estancia en la universidad colabora para la Revista Saeta y mantiene una militancia activa en la vida social y política de su tiempo. Es miembro del Comité por la Paz de la Escuela de Derecho y secretario del Comité Organizador del III Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes que se celebra en Berlín en 1950. Junto con otros intelectuales de izquierda colabora en la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo. Después de obtener en 1951 el título de Doctor en Derecho viaja a Roma para estudiar dirección de cine en el Centro Sperimentale di Cinematografia. Allá junto con otros intelectuales latinoamericanos funda la Asociación Latinoamericana y un boletín de difusión de la misma. Se gradúa con el trabajo Il sogno di Giovanni Bassain ; para el cual elabora el argumento, actúa como asistente de dirección y colabora en al realización del guión. Regresa a Cuba en 1953 y se integra al consejo de dirección de la revista de Nuestro Tiempo, colabora con Julio García Espinosa en la realización del documental El Mégano y continúa realizando cortos y documentales. En 1959 es uno de los organizadores de la sección de cine de la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde, participa también en la fundación del ICAIC y a partir de ese

momento comienza una sólida carrera cinematográfica. Su obra también incluye la puesta en escena de obras teatrales y escritos periodísticos y ensayísticos.

Su trabajo cinematográfico anterior al triunfo de la Revolución consta aproximadamente de 9 obras, incluyendo cortos y largometrajes de ficción y documental así como colaboraciones con otros cineastas.

Su primera obra dentro de la Revolución es el documental Esta tierra nuestra. A partir de 1959 y hasta 1983 en que realiza Hasta cierto punto, su obra abarca 17 películas, 6 de ellas documentales y algunas codirigidas. Entre sus películas más significativas de estos tiempos están: La muerte de un burócrata (1966), su obra maestra Memorias del subdesarrollo (1968), La última cena (1976) y Los sobrevivientes (1978).

Hasta cierto punto fue considerada una obra polémica, sobre todo en el momento en que sale a la luz pública, un año después de haber sido realizada. Es un filme que se atreve a cuestionar la moral del obrero y del revolucionario, que no sólo aborda la problemática de la mujer y el machismo sino también la doble moral socialista. Sin embargo, y a pesar de haber sido una película taquillera y de contar con buenas críticas, su propio director confiesa que la película llega hasta cierto punto, tal y como su título lo indica, tal vez porque no era oportuno en ese momento, ir más lejos en los cuestionamientos.

En 1979 recibe un homenaje en el Festival Internacional de San Francisco California. Participa en varios festivales cinematográficos: Berlín (occidental) y Cannes, en la primera Semana de Cine Cubano que tiene lugar en Toronto, Montreal y Ottawa (Canadá). Continúa participando en Festivales internacionales a lo largo de la década de los ochenta, en algunos es requerido como jurado. Publica por primera vez su libro Dialéctica del espectador en Italia (1981), más tarde lo publicará en Cuba y en otros países de Latinoamérica. Recibe varios premios y homenajes nacionales e internacionales a lo largo de las décadas siguientes y continúa su labor como cineasta. Representa a Cuba en eventos internacionales con ponencias y discursos. En 1993 estrena su película Fresa y chocolate que se hace acreedora de múltiples premios y reconocimientos. En 1995 en colaboración con Juan Carlos Tabío realiza su último largometraje Guantanamera. Fallece el 16 de abril de 1996 en La Habana, donde vivió la mayor parte de su vida. Hasta su muerte se mantuvo fiel a la Revolución, a través de sus declaraciones, a pesar de la polémica despertada por varios de sus filmes.

TÍTULO ORIGINAL (M) : Plaff o demasiado miedo a la vida

PAÍS PRODUCTOR Cuba

AÑO DE PRODUCCIÓN ...: 1988

REALIZACIÓN Profesional

CATEGORÍA Ficción

CLASIFICACIÓN Largometraje

IDIOMA Español

COLOR Color

SONIDO Sonora

MILIMETRAJE 35

METRAJE 2673

DURACIÓN: 110'
DIRECTOR: Tabío, Juan Carlos
DIRECTOR ASISTENTE ..: Ortega, Andrés
ASIST. DE DIRECCIÓN .: Montoya, Teresa; Ríos, Susana
COMPAÑÍA PRODUCTORA .: ICAIC
DIRECTOR PRODUCCIÓN .: Ávila, Ricardo
PRODUCTOR ASISTENTE .: Calzado, Grisell
ESTUDIOS: ICAIC
FOTOGRAFÍA: Valdés, Julio
CÁMARA DE ANIMACIÓN .: Valdés Dones, Alberto
ILUMINACIÓN: Calzado, Miguel
SONIDO: García, Raúl
EDICIÓN: Bravo, Roberto; Donatién, Osvaldo
AUTOR MUSICAL: Reynoso, Nicol s
SELECCIÓN MUSICAL ...: Márquez, Juan
ARGUMENTO: Chavarría, Daniel; Tabío, Juan Carlos
GUIÓN: Chavarría, Daniel; Tabío, Juan Carlos
NARRACIÓN O DIÁLOGO .: Chavarría, Daniel; Tabío, Juan Carlos
ESCENOGRAFÍA: Oliva, Raúl
AMBIENTACIÓN: Pérez, Arnaldo
ATREZZO: Bacallao, Santiago
DISEÑO DE VESTUARIO .: Manzanares, Calixto
MAQUILLAJE: Alvarez, Magdalena
PELUQUERÍA: Martínez, Daisy
DISEÑO DE CRÉDITOS ..: Avila, René
STAFF [OTROS]: Ortíz, Eusebio [Efectos ópticos]
 Rodríguez, José Luis [Foto fija]
 González, Frank [Foquero]
 Pérez, Ileana [Anotador]
 Chijona, Jorge L.[Microfonista]
 Soto, José R.[Grabación de Música]
 Amaro, Benito [Efectos sonoros]
 Castaño, Roberto [Asistente cámara]
 Sánchez, Nereida [Maquillista]
 Rondón, Elvia [Vestuarista]

INTÉRPRETES: Granados, Daisy; Valdés, Thais; García, Luis
 Alberto [hijo]; Pomares, Raúl; Cao, Jorge; Bustamante, Alicia
 ; Mora, Ana Vivian; Núñez, Rolando; Díaz, Natacha; Contreras,
 Blanquita; Socarrás, Miriam; Jiménez, Néstor; Pumeda,
 Amarilis; Couso, Gerber; Mariño, María Elena; Rodríguez,
 Héctor; Arrieta, Cristobalina; Hernández, Juan C.; Ríos,
 Susana; Arenal, Jacqueline

SINOPSIS: Es la historia de una supersticiosa mujer
 cubana: Concha, la cual trata desesperadamente de averiguar
 quién le lanza huevos a su casa -una vieja práctica de la
 brujería cubana- con el fin de alcanzar sus propósitos.

ESTRENO: 9 de febrero de 1989. Cines Astral, Yara, Gran
 Cine, Cépedes, Acapulco, Apolo, Astor, IX
 Festival, Payret, Alameda, Carral, Ambassador,

Continental
DISTRIBUCIÓN: ICAIC

PREMIOS: Mención Especial del Jurado. XIV Festival de Cine Iberoamericano. Huelva, España, 1988
Tercer Premio "Coral". Premio al guión. Premio FIPRESCI. X Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, 1988
Premio al mejor largometraje. Festival Latino de New York. U.S.A, 1989
Premio a la mejor actuación femenina (Daisy Granados). Festival Internacional de Cine de Troia. Portugal, 1989
Premio de dirección. Premio de Guión (Juan Carlos Tabío y Daniel Chavarría). Premio "Catedral" de la OCIC de Cuba. VI Festival Nacional UNEAC de Cine, Radio y Televisión. La Habana, 1989
Premio al mejor filme. II Festival de Cine del Caribe. Fort de France, Martinica, 1990
Premio a la mejor actuación femenina a Daysi Granados. Festival Internacional de Cine de Asunción. Paraguay, 1990
Premio "Mégano" otorgado anualmente por la Federación Nacional de Cine Clubs, por ser la obra de mayores valores artísticos de la producción cubana exhibida en 1989. La Habana, 1990

NOTAS: Coro folklórico cubano. Voces: Amelita Pita, Frank González, Isabel Moreno

CONTEXTO DE PRODUCCIÓN: Juan Carlos Tabío Rey nace en la Habana en 1943. Comienza a trabajar en el ICAI a partir del año 1961, primero como asistente de producción y luego como asistente de producción. Su primera obra como realizador es un documental de cortometraje del año 1963. En sus primeros veinte años de trabajo y antes de realizar su primer largometraje de ficción tiene más de 30 obras, entre las que predominan documentales de corto y medio metraje. A ello hay que agregar su incursión en el género dramático como escritor y director de la puesta en escena de La permuta, en 1982. Colaboró como guionista con otros realizadores. Destaca su participación en este sentido junto con Tomás Gutiérrez Alea en Hasta cierto punto. A partir de esta primera colaboración repetirán le dueto en dos producciones más que codirigirán: Fresa y Chocolate (1993) y Guantanamera (1995). Su primer largometraje de ficción, Se permuta, lo realiza en 1983 basado en el argumento de su obra de teatro y a partir de este momento se concentrará en el cine de ficción.

En 1989 realiza Plaff o demasiado miedo a la vida primera obra con la que obtiene más de un premio internacional y en la que participa también como coguionista. Inscrita dentro del género de la comedia fue un filme con gran éxito de público y con muy buenos comentarios críticos sobre su realización. La fuerte crítica social matizada por la ironía y le humor su principal acierto. El realizador estaba interesado en sondear la opinión del público para lo cual se hizo una proyección previa en el ICAIC, con cineastas y críticos, de donde Tabío extrajo e incorporó varias de las sugerencias en la versión final.

Una característica a destacar con respecto al tono de su producción cinematográfica, sobre todo de ficción, es el predominio del tono humorístico y la comedia lo cual le ha granjeado el favor del público en cuanto a la aceptación y la audiencia de los mismos.

También se ha desempeñado como académico en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños y en la Escuela de Radio Cine y Televisión, ambas en Cuba. En ellas impartió entre los años de 1989 y 1990 cursos de guión y dirección cinematográfica.

TÍTULO ORIGINAL (M) : Papeles secundarios
PAÍS PRODUCTOR Cuba - España
AÑO DE PRODUCCIÓN ...: 1989
REALIZACIÓN Profesional
CATEGORÍA Ficción
CLASIFICACIÓN Largometraje
GÉNERO Drama
IDIOMA Español
COLOR Color
SONIDO Sonora
MILIMETRAJE 35
METRAJE 2808
DURACIÓN 103'
DIRECTOR Rojas, Orlando
DIRECTOR ASISTENTE ..: Rodríguez, Ana
ASIST. DE DIRECCIÓN .: Viña, Roberto; Sánchez, Jorge Luis
DIRECTOR ARTÍSTICO ..: Garcíandía, Flavio
COPRODUCTORA .: ICAIC; Televisión Española S.A.
DIRECTOR PRODUCCIÓN .: Pérez, José Ramón
PRODUCTOR ASISTENTE .: Barceló, Alejandro
ESTUDIOS ICAIC
FOTOGRAFÍA Pérez Ureta, Raúl
ILUMINACIÓN Figueroa, Humberto
SONIDO Istueta, Ricardo
EDICIÓN Rodríguez, Nelson
AUTOR MUSICAL Daly, Mario
ARREGLOS MUSICALES ..: Daly, Mario
TÍTULOS DE CANCIONES : Aquellos ojos verdes [Canción tema]; Sinfonía del Nuevo Mundo; Si llego a besarte; Tú me acostumbraste; As time goes by; Yo vengo a ofrecer mi corazón; Gente sin swing; Nadie quiere a nadie; No me gusta eso; Balada simple
COREOGRAFÍA Masjuán, Miguel Angel
FUENTE ORIGINAL Réquiem por Yarini [Obra teatral]
IDEA ORIGINAL Alvarez, Jorge; Rojas, Orlando; Sánchez, Osvaldo
GUIÓN Sánchez, Osvaldo
NARRACIÓN O DIÁLOGO .: Sánchez, Osvaldo; Rojas, Orlando

ESCENOGRAFÍA: Mediavilla, Guillermo
AMBIENTACIÓN: Amat, José
ATREZZO: Moreno, Joaquín
DISEÑO DE VESTUARIO ..: Urbistondo, Lorenzo [Comercial Contex S.A.]
MAQUILLAJE: Otón, Inés; Revilla, Lisette
PELUQUERÍA: Durán, Elio
EFFECTOS ESPECIALES ..: Benítez, Angel
DISEÑO DE CRÉDITOS ..: Peña, Umberto
STAFF [OTROS]: Celdrón, Carlos [Dramaturgia]

Celdrón, Carlos; Rojas, Orlando [Colaboración en el Guión]

Pérez, Ileana [Anotadora]

Gálvez, Aicel; Beltrán, Pedro [Asistente de Producción]

Herrera, Bernardo [Foquero]

González, Frank [Operador de Video]

Hernández, José [Foto Fija]

Pucheux, Jorge; Valdés Dones, Alberto [Trucaje]

Madrigal, Marcos [Grabación exterior y doblaje]

Amaro, Benito [Efectos sonoros]

Daly, Mario; Istueta, Ricardo [Diseño Sonoro]

Sosa, Marisela [Asistente de edición]

Montesinos, Angel [Pirotecnia]

Rondón, Flavia [Guardarropía]

Mendoza, Miguel [Productor de Pre-Filmación]

Peña, Umberto [Afiche]

Amargot, Raúl [Microfonista]

INTÉRPRETES: Fornés, Rosita; Gallardo, Juan Luis; Pérez Nieto, Luisa; Tapia, Ernesto; Arocha, Leonor; Cruz, Carlos; González, Cristóbal; Socarrás, Miriam; Calvert, Micheline; Díaz, María Isabel; Mesa, Elio; Gattorno, Francisco; Alí, Paula; Borrero, Leonor; Marrero, Susana; Pedro, Dolores; Bermúdez, Fernando; Hernández, Pedro; Rabilero, Hilda; Puelma, Antonio

SINOPSIS: Marcada por una frustración, donde carrera y vida se culpan mutuamente, Mirtha, actriz de un grupo en crisis, decide abandonar el teatro. La llegada de un director invitado le ofrece la posibilidad de obtener un papel protagónico, pero la incorporación de unos jóvenes actores y de un inspector desencadenan una serie de situaciones que, entre otras cosas, harán peligrar la fama y el poder de la actriz que dirige el grupo. El engranaje de sucias manipulaciones, envidias y temores, afectan el destino del grupo y las vidas de sus componentes

ESTRENO: 16 de noviembre de 1989. Cines Yara, Payret, Acapulco, Ambassador, Los Angeles

DISTRIBUCIÓN: ICAIC

PREMIOS: Segundo premio Coral. Premios Coral de edición; mejor actuación masculina a Ernesto Tapia. Premio "Giraldilla" otorgado por la Ciudad de La Habana. Premio a la imaginación creadora a Raúl Pérez Ureta por la fotografía.

Premio Vigía, de la ciudad de Matanzas al mejor filme. XI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, 1989
Premio Especial del Jurado a la dirección. Premio "Caracol" a la mejor fotografía; mejor escenografía. VI Festival Nacional UNEAC de Cine, Radio y Televisión. La Habana, 1989
Premio de la Crítica. La Habana, 1989
Seleccionado entre los diez mejores filmes exhibidos en el año. Selección Anual de la Crítica. La Habana, 1989
Premio "La Mano de Bronce" (ex-aequo). Premio a la mejor actuación femenina a Luisa Pérez Nieto (ex-aequo). Festival Latino de New York. Estados Unidos, 1990
Premio Especial del Jurado. V Festival del Cine Latinoamericano. Italia, 1990

CONTEXTO DE PRODUCCIÓN: Rolando Díaz Feliz nació en Santa Clara, Cuba, en 1950. Se gradúa en la Universidad de la Habana en el año 1974 como Licenciado en Lengua y Literatura Francesas. Entre 1970 y 1972 participa como crítico en el Consejo de Dirección de la revista Arte 7, sobre cine, de la propia universidad. Su colaboración en el ICAIC se inicia en 1972, comienza a trabajar como microfonista y más tarde como Director asistente de varios filmes, entre los que destacan: El otro Francisco (1974) y Rancheador (1976) de Sergio Giral, y Los sobrevivientes (1978) de Tomás Gutiérrez Alea. También colabora como guionista en varios filmes (Rancheador y Cantata de Chile de Humberto Solás). Desde sus inicios hasta 1985, año en que realiza su primer largometraje de ficción, su obra abarca aproximadamente 16 filmes, entre los que predominan los documentales de corto y medio metraje, además de sus colaboraciones como guionista y director asistente. Su primer largometraje de ficción, en el que participó también en la realización del guión, muy bien recibido por el público fue Una novia para David. Con él obtuvo múltiples premios nacionales y varios internacionales. Cuatro años después, en 1989 dirige Papeles Secundarios, su película más premiada y que lo colocó de manera más evidente en la palestra internacional al convertirse en la primera película cubana nominada a un Oscar. Este film llamó la atención de la crítica nacional e internacional, por el cuidado puesto en el trabajo de la cámara y la fotografía. Recibió críticas muy favorables en este sentido, aunque también fue tachado de falta de cubanía, por algunos, debido a la atmósfera onírica y un tanto surreal lograda, por momentos a través de la fotografía. Sin embargo, por parte de la audiencia fue bien recibido.

TÍTULO ORIGINAL (M) : Alicia en el pueblo de Maravillas
PAÍS PRODUCTOR Cuba
AÑO DE PRODUCCIÓN ...: 1990
REALIZACIÓN Profesional
CATEGORÍA Ficción
CLASIFICACIÓN Largometraje
GÉNERO Satírica
IDIOMA Español

COLOR: Color
SONIDO: Sonora
MILIMETRAJE: 35
METRAJE: 2719
DURACION: 99'
DIRECTOR: Díaz Torres, Daniel
DIRECTOR ASISTENTE ..: Carvajal, Tania
ASIST. DE DIRECCIÓN ..: Rosales, Rafael; García, Ramón
COMPAÑÍA PRODUCTORA ..: ICAIC
DIRECTOR PRODUCCIÓN ..: Hernández, Humberto
PRODUCTOR ASISTENTE ..: Angueira, Manuel; González, Grisel; Calderón, Carlos
ESTUDIOS: ICAIC
ANIMACIÓN: Padrón, Juan; Ochoa, Guillermo; García-Montes, Mario; García, Modesto
FOTOGRAFÍA: Pérez Ureta, Raúl
ILUMINACIÓN: Ruíz, Carmelo
SONIDO: Istueta, Ricardo
EDICIÓN: Abello, Jorge
AUTOR MUSICAL: Delgado, Frank
INTÉRPRETES MUSICALES: Grupo Cuerpo de Guardia; Fernández, Teresita; Grupo Yanakuna; Grupo Dan Den
TÍTULOS DE CANCIONES : Amiguitos vamos todos a cantar; El ojo que te ve; Prólogo ópera de Mefistófeles
COMPOSICIÓN CANCIONES: Fernández, Teresita; Alfonso, Carlos

ARGUMENTO: Grupo Nos-y-Otros; Díaz Torres, Daniel
GUIÓN: Grupo Nos-y-Otros; Díaz Torres, Daniel
NARRACIÓN O DIÁLOGO ..: Grupo Nos-y-Otros; Díaz Torres, Daniel
ESCENOGRAFÍA: Pérez Monzón, Gustavo
AMBIENTACIÓN: Pérez, Arnaldo
ATREZZO: Rosa, Pedro de la; Moreno, Joaquín
DISEÑO DE VESTUARIO ..: Nuez, Raúl de la
MAQUILLAJE: Fernández, Ana María; Rodríguez, María E.
PELUQUERÍA: Aguilar, Francisco
EFFECTOS ESPECIALES ..: Benítez, Angel
DISEÑO DE CRÉDITOS ..: Nuez, Raúl de la
STAFF [OTROS]: Díaz, Jesús [Colaboración en el guión]
Amaro, Benito [Efectos sonoros]
Ortíz, Eusebio; Valdés Dones, Alberto [Trucaje]
Miguel, Susana [Editor asistente]
Rondón, Elvia; Castellanos, Ofelia [Vestuaristas]
Figuroa, Diego [Microfonista]
Simoneau, Julio -hijo- [Foquero]
Rodríguez, Ignacio [Asistente de cámara]
Rodríguez, José Luis [Foto fija]
Rodríguez, Sanila [Anotadora]
Varona, René [Pirotecnia]
Bravo, Ulises [Utilería]
Fernández, J.J. [Narrador]

INTÉRPRETES: Valdés, Thais; Miravalles, Reinaldo; Pujols, Albertico; Cruz, Carlos; Pomares, Raúl; Rodríguez, Alina; Martínez, Jorge; Molina, Enrique; Risco, Idalmis del; Estevez, Argentina; Valdés, Elvira; Silva, Parmenia; Riovalles, Nieves; Toirac, Ulises; Sánchez, Jorge Luis; Losada, Jorge; Fernández, Pedro; Carballido, Vanessa; Valdés, Jenny; Vegas, Yaima; Rodríguez, Judith

SINOPSIS: Una joven lanza desde un elevado puente a un hombre. El supuesto cadáver desaparece. A partir de este extraño suceso nos adentramos en la historia de Alicia en el pueblo de Maravillas de Noveras, lugar maravilloso donde desfilan toda una serie de animales y habitantes muy especiales. Las vicisitudes y la lucha de Alicia en este peculiar ambiente componen el núcleo de este relato en que el humor, el absurdo y hasta el honor ocupan un rol esencial.

ESTRENO: 13 de junio de 1991. Cines Yara, Payret, Alameda, Mara, Carral, XI Festival, Chaplin, Ambassador, Gran Cine

DISTRIBUCIÓN: ICAIC

PREMIOS: Premio del Comit, de la Paz. Mención Especial del Interjury. Festival Internacional de Cine de Berlín. Alemania, 1991
Mención Especial. Festival de Cine de Montevideo y Punta del Este. Uruguay. 1993

NOTAS: Realizador gráfico: Truffó; Diseños de vallas y esculturas: Carlos Rodríguez y Alexis Novoa. Este filme estuvo en cartelera sólo tres días

CONTEXTO DE PRODUCCIÓN: Daniel Díaz Torres nace en La Habana en 1948. En 1961 participa en la Campaña de Alfabetización realizada por el gobierno cubano en la Sierra del Escambray. En 1968 comienza a trabajar en el ICAIC como crítico de cine. En la Universidad de La Habana participó en la Dirección de Seminarios de Cine. SE gradúa en esta misma universidad, en 1970 de la carrera de Ciencias Políticas. A partir de 1971 comienza su trabajo como asistente de dirección en varios filmes: Los días del agua (1971) de Manuel Octavio Gómez, El hombre de Maisinicú (1973) dirigido por Manuel Pérez y De cierta manera (1975) de Sara Gómez.

Su debut como director de cine lo hace en el año 1975 con el documental Libertad para Luis Corvalán. Entre 1975 y 1981 funge como Subdirector del Noticiero ICAIC Latinoamericano y realiza varias emisiones del mismo. Continuó realizando documentales y desempeñándose como asistente de dirección hasta que realiza su primer filme de ficción en 1986, titulado Jíbaro. Tres años más tarde dirige Otra mujer y en 1990 realiza su película más polémica: Alicia en el pueblo de Maravillas. Ésta ha sido la cinta que también lo colocó en el centro de las miradas y de la crítica, precisamente por todo el halo de misterio e incógnita que se tejió en torno a la misma. El despliegue descomunal de militantes del partido comunista en las salas de cine, el retiro inesperado del film de las salas de proyección, generaron entre otros, muchas interrogantes y atrajo hacia ella el interés. El propio director del ICAIC en aquel momento, Alfredo Guevara tuvo que intervenir públicamente a favor del film y en defensa de la trayectoria

revolucionaria de su realizador. En la prensa oficial se desató una oleada de comentarios tendenciosos sobre la película calificándola de hipercrítica y contrarrevolucionaria.

Ha impartido talleres cinematográficos en varios países de América Latina. Es miembro fundador del Consejo Superior de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, del Comité de cineastas de América Latina y de la Sociedad General de Autores de España (SGAE). Ha participado como jurado en eventos internacionales

TÍTULO ORIGINAL (M) .: Fresa y chocolate
PAÍS PRODUCTOR: Cuba - México - España
AÑO DE PRODUCCIÓN ...: 1993
REALIZACIÓN: Profesional
CATEGORÍA: Ficción
CLASIFICACIÓN: Largometraje
GÉNERO: Drama
IDIOMA: Español
COLOR: Color
SONIDO: Sonora
MILIMETRAJE: 35
METRAJE: 3020
DURACIÓN: 110'
DIRECTOR: Gutiérrez Alea, Tomás; Tabío, Juan Carlos
DIRECTOR ASISTENTE ..: Segura, Mayra
ASIST. DE DIRECCION .: Viña, Roberto; Ortega, Andrés; Rosales, Rafael
COPRODUCTORA .: ICAIC; Instituto Mexicano de Cinematografía;
TELEMADRID; Sociedad General de Autores de
España; Tabasco Films
DIRECTOR PRODUCCIÓN .: Mendoza, Miguel
PRODUCTOR EJECUTIVO ..: Vives, Camilo; Cabrera, Frank; Balzaretta,
Georgina
PRODUCTOR ASISTENTE .: Urra, Luis
FOTOGRAFÍA: García Joya, Mario
OPERADOR DE CÁMARA ..: García Joya, Mario; Granados, Ernesto
CÁMARA DE ANIMACIÓN .: Rodríguez, Pepín
ILUMINACIÓN: Hernández, Claudio; Hernández, Emilio
SONIDO: Hernández, Germinal
EDICIÓN: Talavera, Miriam; Donatién, Osvaldo
AUTOR MUSICAL: Vitier, José, María
INTÉRPRETES MUSICALES: Callas, María; Orquesta del teatro Nacional de
la Ópera de París; Fernández, Frank; Milanés,
Pablo; Moré, Benny; Grupo de Alberto Corrales;
Son 14
TÍTULOS DE CANCIONES : D'amor sull'ali rose; Adiós a Cuba; Ilusiones
perdidas; Homenaje; A la antigua; Interrumpida
; Ya ves; Tú me sabes comprender; Fefita; A
Bayamo en coche
COMPOSICIÓN CANCIONES: Verdi, José; Cervantes, Ignacio; Lecuona,
Ernesto; Milanés, Pablo; Pérez, Ricardo; Urfé,
José; Alvarez, Adalberto

FUENTE ORIGINAL: El bosque, el lobo y el hombre nuevo [cuento]

ARGUMENTO: Paz, Senel

GUIÓN: Paz, Senel; Gutiérrez Alea, Tomás
[colaborador]

NARRACIÓN O DIÁLOGO ..: Paz, Senel; Gutiérrez Alea, Tomás

ESCENOGRAFÍA: O'Reilly, Fernando

AMBIENTACIÓN: González, Orlando

ATREZZO: Amat, José; Valdés, Ignacio; Reytor, Alberto;
Asea, Homero

DISEÑO DE VESTUARIO ..: Dueñas, Miriam

MAQUILLAJE: Toro, María Elena del; Crossas, Graciela

PELUQUERÍA: Juan Carlos; Durán, Elio

DISEÑO DE CRÉDITOS ..: Rodríguez, Adalberto

STAFF [OTROS]: Pérez, Ileana [Anotadora]

Ortiz, Eusebio [Efectos ópticos]

Santana, Gilda [Análisis dramático]

Santana, Yamil [Asistente de cámara]

Pirole [Foto fija]

Amaro, Benito [Efectos sonoros]

Perez Ramos, Ricardo; Figueroa, Diego [Microfonistas]

Simoneau, Julio -hijo- [Foquista]

Barragán, Víctor [Mixer]

Cerón, René [Regrabación digital]

Cooper, Violeta [Guardarropía]

Cobo, Nacho; Muñoz, Juan [Productores asociados]

González, Javier [Productores de locación]

Rose, Lázaro [Asistente de producción]

López, Pilar [Asistente de edición]

INTÉRPRETES: Perugorría, Jorge; Cruz, Vladimir; Ibarra,

Mirta; Gattorno, Francisco; Angelino, Joel; Solaya, Marilyn;

Cortina, Andrés; Carmona, Antonio; Avila, Ricardo; Oña,

Zolanda

SINOPSIS: Diego homosexual culto y marginado, que ama a su país y sus tradiciones, conoce a David, joven estudiante universitario, inculco y militante de la Juventud Comunista.

Entre los dos se establece una relación que poco a poco va derrumbando incomprensiones, prejuicios y desconfianza. La historia trasciende a los personajes convirtiéndose en un canto a la libertad y la tolerancia

ESTRENO: 13 de diciembre de 1993. Cines Yara, Chaplin, Payret, Alameda

PREMIOS: Premio al guión inédito "Enemigo rumor". XIV

Festival del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, 1992

Primer premio "Coral". Premios "Coral" a mejor dirección;

mejor actor a Jorge Perugorría; mejor actriz secundaria a

Mirta Ibarra. Premio de la Crítica Internacional (FIPRESCI).

Premio de la Organización Católica Internacional (OCIC).

Premio de la Popularidad. Premio de El Caimán Barbudo.

Mención Radio Habana Cuba. Premio de la Unión de Círculos de Arci Nova (UCCA). Jurado FRIPRESCI reconoce a Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío por sus ilustres carreras dando una lúcida perspectiva sobre la realidad cubana. XV Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La Habana, 1993
 Premio Especial "Oso de Plata". Segundo Premio de la popularidad de los lectores del Berliner Horgenpost. Mención Especial del Jurado Ecuménico (INTERFILAS y OCIC). Festival Internacional de Cine de Berlín. Alemania, 1993
 Premios "Kikitos" al mejor filme; mejor actuación masculina a Jorge Perugorría y Vladimir Cruz (ex-aequo); mejor actriz secundaria femenina a Mirta Ibarra. XXVII Festival de Cine de Gramado. Brasil, 1994
 Premio del público. Premio de la Crítica. Festival de Cine Latinoamericano de Paso Norte. Ciudad Juárez, México, 1994
 Premio "Ondas" entregado por la TV Española. Madrid, España, 1994
 Premios "PANAMBI" a mejor película latinoamericana; guión; trabajo actoral a Vladimir Cruz y Jorge Perugorría (ex-aequo); banda sonora latinoamericana. Voto del público a la mejor película. Festival Internacional de Cine de Asunción. Paraguay, 1994
 Seleccionado entre los filmes más significativos del año. Selección Anual de la Crítica. La Habana, 1994
 Premio de actuación a Jorge Perugorría, Vladimir Cruz y Mirta Ibarra, otorgado por la Sección de Artes Escénicas. Premios "Caracol" al mejor filme; guión. XI Festival Nacional UNEAC de Cine, Radio y Televisión. La Habana, 1994
 Premio "Goya" a la mejor película extranjera de habla hispana otorgado por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de España, 1995
 Nominada al premio "Oscar" entre las películas extranjeras por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood. Estados Unidos, 1995
 Premios a mejor película; mejor dirección; mejor actuación protagónica a Jorge Perugorría; mejor actuación secundaria a Vladimir Cruz, otorgados por la Asociación de Críticos Cinematográficos de Los Ángeles. Estados Unidos, 1995.

CONTEXTO DE PRODUCCIÓN: Cuando se unen Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío para dirigir Fresa y chocolate ya ambos contaban con trayectoria y prestigio dentro del cine cubano. El primero era considerado por la crítica nacional e internacional como el cineasta más destacado de la cinematografía nacional y el segundo tampoco era un desconocido, pues con Se permuta, su primer largometraje de ficción ya había recibido una buena acogida tanto del público como de la crítica, éxito que repite en 1989 con Plaff o demasiado miedo a la vida. Incluso ambos cineastas habían trabajado juntos como coguionistas en Hasta cierto punto, por lo que es lógico suponer que tenían intereses comunes. A los dos realizadores se les une el escritor Senel Paz, confeso admirador de José Lezama Lima y los escritores que iniciaron con el triunfo revolucionario. El cuento de Senel *El bosque, el lobo y el hombre nuevo*, sirve de punto de partida para el guión en el que colaboran el escritor y Titón. En la

adaptación para el film se hacen algunos cambios como la introducción del personaje de Nancy, con el cual se descarta cualquier inclinación homosexual en el personaje de David y permite centrar la atención en la problemática más general de la intolerancia.

El film recibió una excelente crítica tanto nacional como internacional, a la vez que fue muy bien recibido por el público dentro y fuera de la isla. Desde su exhibición se convirtió en un filme emblemático que ha marcado un hito en el cine cubano actual, de la misma manera que lo hiciera Memorias del Subdesarrollo, 40 años atrás. Sin embargo y, a pesar de haber estado en cartelera, tuvieron que pasar 14 años después de su estreno para que fuera exhibido por primera vez en cadena nacional, a fines del 2007, en un programa dedicado al cine. Resucitó debates públicos relacionados con el llamado “quinquenio gris”, época que recibe este apelativo debido a incidentes de censura contra expresiones de la cultura cubana.

FUENTES CONSULTADAS

- **Hemerografía**

_____. “Entrevista a Tomás Gutiérrez Alea sobre *Hasta cierto punto*”.

Cine Cubano, La Habana, No. 109, 1984: 73-77.

Cine Cubano, La Habana. No.135. 1992

Colina, Enrique. “Hasta cierto punto”. Cine Cubano, La Habana, No.108, 1984: 88-90

Chávez, Rebeca. “Tomas Gutiérrez Alea: Una entrevista filmada”. La Gaceta de Cuba, La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, septiembre- octubre, 1993: 8-11.

Díaz, Rolando. “Más vale pájaro en mano” (Entrevista con el realizador por Rebeca Chávez).Cine Cubano, La Habana, No. 110. 1984: 16-20.

Díaz Torres, Daniel. “Sobre el riesgo del arte”. *Cine Cubano*, La Habana. No.135. 1992: 23-25.

De la Calle, Romá. György Lukács: arte, cotidianidad y autoconsciencia. Temas, La Habana, No. 11, 1987: 103-118.

García Espinosa, Julio. “Por un cine imperfecto”. Cine Cubano, La Habana, No. 66-67. 1971: 46-53.

García Mesa Héctor. “El cine negado de América Latina”.Cine Cubano, La Habana, No. 104, 1983: 89-96.

Fleites, Alex. “Plaff o el sonido del riesgo”. Cine Cubano, La Habana, No.125. 1989: 85-86.

González, José Antonio. “Se permuta: una obra para agradecer”. Cine Cubano, La Habana No. 109. 1984: 85-86.

Llopiz, Jorge Luis. “Grupos de creación”. Cine Cubano, La Habana, No. 122, 1988: 2-5.

López Morales, Eduardo. “Descubrimiento de Lucía”. Cine Cubano, La Habana, No.124, 1989: 42-49.

----- . “Pensando en Papeles secundarios”. Cine Cubano, La Habana, No. 127, 1989: 46-53.

Macedón, Filipino. “Con una buena escopeta”. Cine Cubano, La Habana, No. 111. 1985: 89-90.

Sánchez, Juan Carlos. “El cine latinoamericano busca sus mercados”. Cine Cubano, La Habana, No. 119, 1987: 9-15.

Tabío, Juan Carlos. “Una crítica por una entrevista”. (Alberto Palenque). Cine Cubano, La Habana, No. 109. 1984: 62-64.

Vega, Pastor. “El cine cubano: Un movimiento artístico”. Cine Cubano, La Habana, No. 124, 1989: 34-36.

Wood, Yolanda. “Periodizar el arte cubano contemporáneo: poliedro o bola de cristal”. Arte cubano: Revista de Artes visuales, No.1, 1999: 70-76.

• Fuentes electrónicas

Abril, Gonzalo. “Comicidad y humor”. UCM. 4 de noviembre 2007
<http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/C/comicidad_humor.pdf>

Althusser, Louis. “Ideología y aparatos ideológicos del estado: Freud y Lacan”. 30 de noviembre 2007 <<http://historia.fcs.ucr.ac.cr/biblioteca/historia/AlthusserLouis-Ideologiayaparatos.pdf>>

Arango, Arturo. “Con tantos palos que te dio la vida”. Criterios. 13 de noviembre 2007
<<http://www.criterios.es/pdf/arangotantospalos.pdf>>

Colina, Enrique. “Dossier # 3: No fue un quienqueno sino medio siglo... y mucho más gris”. Cubanálisis. Colección: Dossiers. 23 de noviembre <<http://www.cubanalisis.com/DOSSIERS/QUINQUENIO%20GRIS/E-MAIL%20DE%20ENRIQUE%20COLINA.htm>>

Coyula, Mario. “El trinquenio amargo y la ciudad distópica: autopsia de una utopía”. Criterios. 13 de noviembre 2007 <<http://www.criterios.es/pdf/coyulatrinquenio.pdf>>

Chanan, Michael. “Tomás Gutiérrez Alea. Entrevista: Estamos perdiendo todos los valores”. Cubaencuentro. 14 de noviembre 2007 <<http://arch1.cubaencuentro.com/pdfs/1/1mc71.pdf>>

Cubacine. El portal de cine cubano. 3 de Feb 2008. ICAIC. 3 Feb 2008 <<http://www.cubacine.cu/>>.

Del Llano, Eduardo. “Opiniones: Alicia”. La ventana. 6 de agosto 2002. 20 de noviembre 2007 <<http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=375>>

Del Río, Joel. “Apoteosis ahora”. La jiribilla. 23 de noviembre < http://www.lajiribilla.cu/2002/n37_enero/954_37.html>

"Figuras del cine cubano en histórico evento de Mega TV." Hispanicprwire. 31 jul 2007. 24 Mar 2008<<http://www.hispanicprwire.com/generarnews.php?l=es&id=9154&cha=0>>.

Fornet, Ambrosio. “El quinquenio gris: revisitando el término”. Criterios. 15 de noviembre 2007 <<http://www.criterios.es/pdf/fornetquinqueniogris.pdf>>

Foucault, Michel. “Vigilar y castigar”. Monografias.com. 30 de noviembre 2007 <<http://www.monografias.com/trabajos12/msotres/msotres.shtml>>

Petusky et al. "Entrevistas: El cine postergado." Cubaencuentro. 22 jul 2005. 24 Mar2008<<http://arch1.cubaencuentro.com/entrevistas/20050722/74540a9e00385c591a45bac12d946245/1.html>>

Portal del cine y el Audiovisual latinoamericano y caribeño. 25 Mar 2008. FNCL. 25 Mar 2008 <<http://www.cinelatinoamericano.org/>>.

Sánchez, Alberto. "Freud y Bergson. El chiste y la risa y su relación con los social". 23 de octubre 2007 <<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/84/84>>

The Internet Movie Database. 3 de Feb 2008. IMDb. 3 Feb 2008
<<http://www.imdb.com/>>.

- **Bibliografía**

Altman, Rick. Los géneros cinematográficos. México: Paidós Comunicación, 1999.

Bourdieu, Pierre. Sociología y cultura. México: Conaculta, 1990.

Cubero, José et al (Comp.). Apuntes para un libro de texto de apreciación cinematográfica (Primera Parte). La Habana: Universidad de La Habana, 1985.

Fadraga, Lillebit. De la memoria y otros aires comunes: censura, religión y ruptura en la plástica cubana de los noventa. Trabajo de Diploma. La Habana: Universidad de la Habana. Facultad de Artes y Letras. 1999-2000.

Fernández Arena, José. Teoría y metodología de la Historia del Arte. Barcelona: Anthropos, 1982.

Foucault, Michel. Hay que defender la sociedad. Madrid: Ediciones AKAL, 2003.

Fornet, Ambrosio (Comp.). El guionista y su oficio. La Habana: Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio, 1987.

Mitry, Jean. Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras . Tercera Edición. Madrid: Siglo XXI de España, Editores S.A., 1986.

Mitry, Jean. Estética y psicología del cine. 2. Las formas . Tercera Edición. Madrid: Siglo XXI de España, Editores S.A., 1986

Piedra, Mario (Comp.). Cine Cubano. (Selección de lecturas). La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1987.

Rodríguez Bolufé, Olga María. Ojos que ven, corazón que siente. Arte cubano en México 1985-1996. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana. Biblioteca Francisco Xavier Clavijero. 2007

Rodríguez , Raúl. El cine silente en Cuba. Ciudad de la Habana: Editorial Letras Cubanas, 1992.

Sánchez Noriega; José Luis. De la literatura al cine. Bracelona: Paidós,2000.

Sánchez Vázquez, Adolfo. Invitación a la estética. México: Editorial Grijalbo, 1992.

Scott, James C. Los dominados y el arte de la resistencia. México: Ediciones Era, 2000.

Zis, Avner. Lo trágico y lo cómico en: Fundamentos de la estética marxista. Moscú: Editorial Progreso, 1976.

1. Fuentes fílmicas

Memorias del subdesarrollo. Dir. Tomás Gutiérrez Alea. Perf. Daisy Granados, Sergio Corrieri, Eslinda Núñez, Beatriz Ponchova, Gilda Hernández, René de la Cruz Filmstrip. ICAIC, 1968.

Lucía. Dir. Humberto Solás. Perf. Raquel Revuelta, Eduardo Moure, Idalia Anreus, Silvia Planas, Herminia Sánchez, Eslinda Núñez, Ramón Brito, Flora Lauten, Rogelio Blaín, Aida Conde, María Elena Molinet, Adela Legrá, Adolfo Llauradó, Teté Vergara, Aramis Delgado, Flavio . Filmstrip. ICAIC, 1968.

De cierta manera. Dir. Sara Gómez. Perf. Mario Balmaseda, Yolanda Cuéllar, Mario Limonta, Isaura Mendoza, Bobby Carcassés, Sarita Reyes. Filmstrip. ICAIC, 1974.