



Valores historiográficos en el cine cubano de ficción desde 1960 hasta 1990

Historiographic values in Cuban fiction cinema from 1960 to 1990

MARIUSKA QUIÑONES AGUILAR¹

<https://orcid.org/0000-0001-8274-4561>

ERNESTO SANTIESTEBAN LEYVA²

<https://orcid.org/0000-0001-5847-2041>

DOI: <https://doi.org/10.18050/esp.2014.v7i1.2592>

Resumen: El triunfo de la Revolución Cubana en 1959 fue sucedido inmediatamente, en torbellino social sin precedentes, por su proceso de radicalización. La primera ley de carácter cultural de la Revolución Cubana, estaría destinada a la fundación del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (Icaic) y gestó una cinematografía nacional de indudables valores estéticos e identidad propia. Una característica relevante del cine cubano en general y del cine cubano de ficción en particular es su vocación por la historia. En el presente artículo los autores refieren la legitimidad del uso de las obras cinematográficas como documentos históricos, exponen una metodología propia para determinar la información histórica contenida en una obra cinematográfica de ficción y exponen de manera general el valor historiográfico de la producción cinematográfica de ficción cubana entre los años 1960 y 1990.

Palabras clave: cine; historia; cine histórico; cine de ficción; cine de ficción cubano.

Abstract: The triumph of the Cuban Revolution in 1959 was immediately followed, in an unprecedented social turmoil, by its process of radicalization. The first law of the cultural nature of the Cuban Revolution would be destined to the foundation of the Cuban Institute of the Art and Industry of Cinema (ICAIC) and created national cinematography of unquestionable aesthetic values and own identity. A relevant characteristic of Cuban cinema in general and of Cuban fiction cinema, in particular, is its vocation for history. In this article, the authors refer to the legitimacy of the use of cinematographic works as historical documents, set out their own methodology for determining the historical information contained in a work of cinematographic fiction, and outline the historiographic value of Cuban cinematographic fiction production between the 1960s and 1990s.

Keywords: cinema; history; historical cinema; fiction cinema; Cuban fiction cinema.

1. UNIVERSIDAD DE HOLGUÍN, CUBA. mariuskaq@nauta.cu

2. UNIVERSIDAD DE HOLGUÍN, CUBA. esantile@uho.edu.cu

INTRODUCCIÓN

El triunfo de la Revolución Cubana en 1959 fue sucedido inmediatamente, en torbellino social sin precedentes, por su proceso de radicalización, y que tendría sus máximas expresiones en las leyes de reforma agraria y la nacionalización de los recursos naturales y económicos del país. Estos acontecimientos dieron lugar al inicio y la escalada de la hostilidad contra el proceso revolucionario por parte de los sucesivos gobiernos estadounidenses.

La primera ley de carácter cultural de la Revolución Cubana, estaría destinada a la fundación del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC) (Gobierno Revolucionario, 1959), y en su contenido planteara que la industria cinematográfica cubana se regiría por un análisis realista de las condiciones y posibilidades del mercado nacional y exterior, y que en lo que se refiere al primero, se efectuaría una labor de publicidad y reeducación del gusto medio del público. Este movimiento hacia la estatización del cine cubano, no sería más que otro factor de la política cultural emprendida por el Gobierno Revolucionario, que continuaría profundizándose a medida que el proyecto político socialista avanzaba en su institucionalización.

Desde su nacimiento y a lo largo del período de tiempo referenciado en el presente artículo, una de las características consustanciales del cine cubano es su vocación por la historia de la nación, su interés por la valoración, análisis y representación de los hechos y procesos del pasado en el contexto del proceso de formación de la identidad nacional.

En este artículo se argumenta la validez de cine de ficción como representación y fuente para la historia, como consecuencia del análisis crítico cimentado por los teóricos Siegfried Kracauer, Robert Rosenstone, Marc Ferro y Pierre Sorlin, Ángel Luis Hueso, José María Caparrós, autores latinoamericanos y cubanos, que llevó a señalar un camino metodológico propio para el análisis y consecución de la información histórica contenida en el cine de ficción que aquí se expone y terminan el artículo refiriendo y argumentando de manera global el resultado del valor para la historia del cine cubano de ficción producido entre 1960 y 1990.

DESARROLLO

La relación entre el cine y la historia. Fundamentación del valor historicista de la producción cinematográfica de ficción

Desde el nacimiento del cinematógrafo en 1895, los hermanos franceses Auguste Marie Louis Nicolas Lumière y Louis Jean Lumière –pioneros de esta técnica– vislumbraron su potencialidad como una forma alternativa de escritura histórica. Las célebres “vistas” de los hermanos Lumière documentaron el movimiento urbano e industrial de las principales ciudades del mundo entre finales del siglo XIX y principios del XX, aportando valiosos datos sobre el modo de vida de las clases trabajadoras, el uso del espacio público y la recepción que los adelantos modernos como el ferrocarril tenían entre la población (Laguarda, 2008).

Por su parte, David W. Griffith –quien sentó las bases de la narrativa filmica clásica– filmó su versión de la Guerra de Secesión estadounidense en *El nacimiento de una nación* (1915). Griffith también ofreció interpretaciones de acontecimientos como el asesinato de Lincoln y la guerra de independencia norteamericana en otras de sus películas. En tanto, Sergei

Eisenstein fue el cineasta más destacado de la Revolución Rusa, y además de realizar destacados filmes como *El Acorazado Potemkin* (1925) y *Octubre* (1928), plasmó sus ideas en textos que hoy ya son clásicos de la teoría fílmica.

El cine, según se observa, se interesó desde el inicio por la Historia, pero ese interés estaba moldeado y determinado por su esencia de espectáculo. La Historia fue, en interés del cine, materia prima para revelar el drama que contiene la historia de los acontecimientos humanos, lo que implicaba su manipulación para explotarla en función del entretenimiento masivo. Esa es una particularidad que lo anuló durante mucho tiempo como fuente histórica fiable, y que determinó que muchos historiadores ni siquiera lo consideraran como tal.

Sin embargo, si el cine se interesó desde el inicio por la Historia, habría que esperar varias décadas para que el interés fuera recíproco y la Historia comenzara a prestar atención al cine. El gran impulsor de este acercamiento fue Marc Ferro (integrante de la escuela historiográfica de los Annales), cuyos estudios seguirían el sendero trazado por el teórico alemán Siegfried Kracauer, responsable de historiar en la década del cuarenta la República de Weimar a través de las películas de aquella época. Siegfried Kracauer en su obra *De Caligari a Hitler* (1985), argumentó que en las películas de una nación se pueden identificar las características ideológicas y las mentalidades de forma más explícita que en otras creaciones artísticas.

Esta perspectiva será ampliada a partir de la década de 1960 por los estudios analíticos que realizaron los historiadores franceses Marc Ferro, Pierre Sorlin y el estadounidense Robert Rosenstone, quienes incidieron en el desarrollo y la fundamentación teórica y metodológica de las investigaciones que interrogan sobre las relaciones entre la Historia y el cine. La labor de Marc Ferro y Pierre Sorlin se centró en el estudio de las condiciones de enunciación de las formas y los contenidos de lo fílmico. Ferro brindó los cimientos metodológicos que, enriquecidos con otras fuentes, sirvieron de base esencial para el desarrollo de la investigación que dio origen al presente artículo. Sus obras *Perspectivas en torno a las relaciones historia-cine* (Ferro, 1991), *Historia contemporánea y cine* (Ferro, 1995), y *El cine, una visión de la historia* (Ferro, 2008), son imprescindibles para el desarrollo de este tema. Marc Ferro fue uno de los primeros analistas que vieron el cine como una fuente de documentación útil para la investigación y la enseñanza de la Historia, debido a sus enormes posibilidades de expresión y a su capacidad para mostrar y connotar determinados aspectos de la vida cotidiana: estereotipos, mentalidades, poderes simbólicos, relaciones sociales de género, etc.

En la actualidad, el cine está siendo revalorizado progresivamente por el caudal informativo que puede ofrecer al historiador sobre aspectos de los acontecimientos históricos que no son accesibles a través del documento escrito, y algunos investigadores también han comenzado a verlo como una forma de narrativa histórica. Se considera pertinente, para acotar con mayor precisión del fenómeno que se aborda en el tema, realizar una síntesis analítica de los géneros cinematográficos.

El género sirve para etiquetar los contenidos de un filme, caracterizando los temas y componentes narrativos que relacionan dicha película con otras encuadrables en un mismo conjunto. En suma, se trata de categorías temáticas, codificadas a lo largo de los años e inteligibles por parte de los espectadores. La primera y más elemental clasificación de las obras cinematográficas considera al cine como cine de ficción y cine documental. Por cine

de ficción se entiende toda la producción de obras cinematográficas que no se clasifiquen como documentales. El cine documental, generalmente, se desarrolla sin intervención de actores profesionales, de personajes, de puesta en escena o cualquier tipo de intervención, en la realidad que muestra y que tiene por finalidad dar a conocer esa realidad, que da a conocer un tema (hecho, idea o entidad material) en forma periodística. Se aleja de la ficción y refleja acontecimientos reales. El cine de ficción se define como aquel que desarrolla un relato imaginario, es decir, totalmente creado por sus realizadores a partir de la realidad, en otras palabras, una semi-ficción (construida a partir de un hecho real); de lo contrario, se tratará de una ficción total, una creación de un mundo totalmente imaginario.

No obstante, en este punto, es necesario definir con la mayor precisión qué se considera como cine histórico. Se considera histórico el filme de ficción que recrea momentos o sucesos ocurridos a lo largo de la historia conocida, o revela elementos poco conocidos que se quieren dar a conocer, ciñéndose lo más posible a la realidad. Al igual que sucede con la novela y con cualquier otra obra narrativa, el cine forma parte de la documentación susceptible de ser catalogada e interpretada por los historiadores. Obviamente, una película ofrece un punto de vista ideológico en torno a la realidad pasada o contemporánea, reflejada en su guión y determinada por la posición partidista de sus realizadores, y en “el intento de búsqueda de la verosimilitud a través de la representación de la realidad lleva a los autores a elaborar guiones donde aparezcan personas en el entorno de las tramas principales como una mera constatación de la realidad” (Gutiérrez San Miguel, 2006).

Es pertinente acotar que no debe perderse de vista que el género histórico en el cine no es otra cosa que un producto imaginativo, derivado del folletín, donde se da forma al pasado (y por tanto se deforma o manipula) hasta componer el telón de fondo de una aventura y de su mismo contenido en un melodrama como exige su condición de espectáculo. No obstante, como afirma. El cine histórico adopta la perspectiva “realista” en su convención, en su tratamiento de sucesos del pasado, interpretaciones de la Historia, guerras, revoluciones, gobernantes y hechos históricos. Una parte importante de las películas históricas suelen basarse en relatos literarios y casi siempre conceden gran importancia a la ambientación de la época que se pretende reflejar. Sus variantes son el cine político, el cine biográfico, el cine bélico, etc.

Si bien se ha considerado pertinente exponer el valor del cine histórico, al hablar de que el mismo, como representación de la historia, partimos de la premisa de que se trata de todo documento fílmico suscrito al interés de mostrar la historia con objetividad, o convencernos de ello, por lo que el cual, por su propia naturaleza, puede contener y de hecho contiene, información de valor histórico. Naturalmente que el valor de la información que contiene cualquier producto cinematográfico, debe apreciarse a partir de un conjunto de premisas o principios que permitan al historiador discernir de entre los elementos espectaculares, es decir, la información que no sea fuente o reflejo de la historia, aquella que sirva a sus propósitos de interpretación histórica de la realidad.

Con respecto a considerar si el cine de ficción puede ser considerado fuente y reflejo fidedigno de la historia, Francesc Marí expone: “¿Se puede hacer historia con el cine de ficción? ¿Podemos ver el pasado a través de las imágenes creadas en la actualidad? La respuesta más acertada sería, como poco, dubitativa (...)” (Marí, 2018). Este autor argumenta al respecto lo siguiente:

Al responder con esta doble ambigüedad (...) nos referimos a uno de los dos principales obstáculos con los que choca el historiador cuando pretende utilizar el cine como una fuente histórica única y sin apoyo de ninguna otra: la veracidad. Sin duda se podrían utilizar muchas de las películas pertenecientes al género histórico; ahora bien, si creyésemos a pies juntillas lo que en ellas se explica y representa estaríamos cometiendo un error de base, ya que, si la película escogida no sigue los hechos históricos correctamente, aquello en lo que basaríamos nuestros estudios resultaría erróneo. Para solventar dicho problema, deberíamos contrastar la película o películas con fuentes «autorizadas» en la materia, por lo que ya no sería un «sí» rotundo, ya que dependería de otras fuentes que le aportaran validez histórica. De la misma manera, que al responder con un «no», también podríamos admitir que el cine de ficción puede ser utilizado como una fuente secundaria para el análisis del pasado.

Robert A. Rosenstone (citado por Marí, 2018) diferencia tres maneras de reflejar la Historia por parte del cine. Por un lado, la Historia se revela por medio de la presentación de dramas, que es el medio común y universal para desarrollar un asunto. El autor estadounidense distingue aquellos filmes basados en personas, acontecimientos o movimientos reales, y fundados en una sólida documentación, como por ejemplo, *El último emperador* (*The last emperor*) de Bernardo Bertolucci (1987); *Gandhi* (1982) de Richard Attenborough, *JFK* (1991) de Oliver Stone, y *El hundimiento* (2004) (*Der Untergang*) de Oliver Hirschgiebel; de aquellos filmes con argumento central y personajes ficticios, pero con un escenario histórico adecuado al argumento, como por ejemplo, *Amistades peligrosas* (1988) (*Dangerous liaisons*) de Stephen Frears y *Odio en las entrañas* (1970) (*The Molly Maguires*) de Martín Ritt.

Por otro lado, la Historia como documento se nos hace presente en el documental cinematográfico. En su forma más común, un narrador, ya sean testigos o expertos, habla mientras vemos tomas de lugares donde tuvieron lugar los hechos, combinadas con fotografías, gráficos, pinturas etc. Es la forma preferida por los historiadores para acercarse al decurso de la Historia a través de las imágenes.

Las películas dirigidas por Serguei M. Eisenstein entre 1924 y 1927: *La Huelga* (*Stachka*), *El Acorazado Potemkin* (*Bronenosetz Potemkin*), *Octubre* (*Oktiabr*); o el largometraje de ficción del cubano Tomás Gutiérrez Alea, *Historias de la Revolución* (1960). se consideran experimentos que no persiguen la aceptación del público, si no la indagación en la realidad que reflejan. Fuera de estas categorías se situaría la reconstrucción histórica del cine convencional, que pretende convencernos de que lo que se expone equivale a lo realmente sucedido.

Este razonamiento lleva a considerar que el análisis del cine de ficción como fuente y representación de la Historia, exige del tratamiento del primero como una fuente particular y compleja, que impone al historiador seguir un conjunto de principios para la explotación de su valor como fuente de información, y no sólo como tal, pues entre los aspectos positivos de esta fuente, es un hecho reconocido que mientras se ve una obra cinematográfica no solo se ven imágenes, sino que además se aprecia el movimiento de estas, se escuchan las voces de los protagonistas o las músicas de la banda sonora, e incluso podemos llegar a leer palabras.

Camino metodológico para la determinación del contenido historicista de una obra cinematográfica de ficción

En su abordaje del problema referente a cómo determinar si una obra cinematográfica posee valor para ser considerada como fuente histórica y representación de la Historia, Rosenstone (2014, citado por Marí, 2018) afirma que:

(...) el cine debe ser tenido en cuenta como fuente histórica, ya que, a diferencia de los grandes estudios de historia, son las películas y las miniseries, estén basados en hechos reales o ficticios, en obras literarias o en cualquier otra fuente, las principales vías a través de las cuales la mayor parte de la gente conoce y entiende los acontecimientos y las personas que conforman la historia.

(...) Para despertar cualquier tipo de interés es necesario que el tema abordado sea, por así decirlo, traducido [...] a los modos de lenguaje de la época. Este lenguaje ha evolucionado a lo largo de la historia, antes hemos mencionado las gacetas, equivalentes a nuestros periódicos; pero, según la época, la historia se ha pasado de unos a otros de muchas y diversas formas. Además de la historia escrita, que ha creado una versión más lineal y científica de la historia, podríamos hablar de la historia oral que, durante siglos, fue una de las pocas formas de transmisión de conocimientos, no solo históricos, sino de toda índole. Sin embargo, esta situación aparentemente estática de cómo transmitir la historia que ha establecido la historia escrita está cambiando gracias al cine. Este medio cambia las reglas del juego y genera su propio tipo de verdad, para poder abordar el cine desde perspectivas completamente nuevas.

El cine crea un pasado que tiene varios niveles y que tiene tan poco que ver con el lenguaje escrito o hablado, que resulta difícil describirlo adecuadamente con palabras. El mundo histórico que crea el cine es potencialmente mucho más complejo que el texto escrito.

Anteriormente en este trabajo se afirma que, para considerar al cine de ficción como fuente fiable y representación fidedigna de la historia, es necesario partir de un análisis de sus particularidades como medio de expresión humana. El problema es cómo proceder. Se trata de filtrar los elementos de realidad a partir de la ficción y lo imaginario. El cine, como toda forma de representación, se presta a las medias verdades o a las manipulaciones. Entonces, ¿qué se exige en el plano bastante limitado en el que se coloca por el momento, el de la información? Tres cosas, según Sorlin:

(...) un conocimiento más preciso de un universo que ya no es el nuestro, una comparación en el espacio y el tiempo, y un clavado al pasado. El cine pone ante nuestros ojos objetos y prácticas que ya no existen, cuya huella se encuentra en los textos sin que éstos logren hacer que los percibamos (1991, p.22).

Se debe precisar dos términos empleados en este trabajo, y que siendo diferentes tienen una relación que revela la dialéctica de su contenido: ¿Es el cine de ficción representación de la historia o fuente para la historia?

Ya se expuso que las fuentes históricas son definidas como cualquier testimonio (escrito, oral, material) que permite la reconstrucción, el análisis y la interpretación de los acontecimientos históricos. Las fuentes históricas constituyen la materia prima de la Historia.

Sobre la representación el *Diccionario de la Lengua Española* expresa: “En la estética del arte el significado de representar es hacer algo presente. Existen distintas maneras de hacer algo presente y eso conlleva que el término representación tenga varias interpretaciones: Imitación de la apariencia, semejanza física” (citado por About Español, 2020). El cine de ficción es representación de la historia en la medida que hace presente un hecho, una época, un personaje y crea una percepción, una imagen mental que se presenta a la conciencia como verídica o creíble.

El discurso anterior suscita la siguiente interrogante ¿Qué pasos seguir para llevar a feliz término el objetivo de obtener de una obra cinematográfica de ficción, la mayor información posible, que nos sirva de fuente y representación de la historia? Para dar respuesta a la misma, los autores adelantan una propuesta consistente en cinco pasos a aplicar a la filmografía con ese contenido, ya sea individual o grupalmente, la cual será desarrollada a continuación.

De igual forma que se procede con cualquier documento histórico, el primer paso que exige el análisis del cine de ficción como fuente o representación de la Historia, es definir con la mayor certeza posible su ubicación temporal y espacial. La información del lugar donde se gesta la obra cinematográfica, nos remite a las circunstancias de su creación en la urdimbre de relaciones de determinada cultura nacional, pueblo e idiosincrasia particular de actores, creadores y realizadores. La fecha de realización del filme nos permite asociar su creación al momento histórico en que fue gestado. Los filmes que, realizados en una fecha y lugar determinados, incursionan dramáticamente en épocas temporalmente pretéritas y lugares geográficamente distantes, no sólo arrojan información sobre estos escenarios, sino que también evocan las circunstancias histórico-concretas en que fueron realizadas tales obras.

En otras palabras, es pertinente comenzar con el análisis contextual de la obra cinematográfica objeto de estudio, lo cual presupone definir las circunstancias desde lo económico, lo político-social y lo ideológico, de su realidad, para percibir las premisas objetivas y subjetivas donde se inscribe la obra en cuestión, de indagar en aquellas circunstancias específicas que determinaron o influyeron en su realización.

En el segundo paso se necesita caracterizar a quién o quienes realizaron la obra, lo que requiere recabar tanta información sobre los autores como sea posible, y esto implica conocer su trayectoria profesional precedente, sus filiaciones ideológicas y estéticas, así como toda información biográfica que permita precisar su huella personal en la obra objeto de análisis. Este aspecto es de extraordinaria utilidad para la interpretación de la obra de arte, lo cual se revela como elemento particularmente valioso en las llamadas obra de autor (por ejemplo, los cines de Ingmar Bergman y Tomás Gutiérrez Alea). Conocer a sus realizadores permite, al triangular con otras fuentes, discernir la realidad de la ficción con mayor seguridad. Esto es válido no sólo para directores o realizadores, sino también para aquellos miembros destacados del equipo técnico o de realización, para los autores de la música del filme, para los especialistas en montaje, los encargados de la fotografía, etc.

Se sugiere entonces, como tercer paso, caracterizar la obra en su conjunto. Ya desde el paso anterior se debe trabajar en precisar las motivaciones para la realización de la obra y precisar los objetivos de su realización. Sería pertinente contar para el estudio de la obra con su guión definitivo siempre que esto sea posible, así como con los documentos técnicos (pau-

tas de escenas, precisiones de escenografía, datos de producción, selección de la música, notas sobre cortes de edición, etc.) que permitan definir objetivos y motivaciones. Aquí no debe perderse de vista el significado de la recepción de la obra por la crítica especializada y la audiencia, pues ello permite columbrar si satisfizo o no las expectativas populares y de los expertos sobre la representación del hecho histórico, y entender entonces cómo había sido asimilado este por la conciencia social en un momento y lugar dados, y cómo había sido transmitido por la memoria histórica hasta ese punto.

En el cuarto paso, se procede a la triangulación de las fuentes bibliográficas relacionadas con el tema de que trata el filme, en tanto se coteja la información científica con el relato cinematográfico. Este proceso está cargado de subjetividad, demandando del investigador conocimientos y habilidades que le permitan separar los hechos comprobados que se reflejan en el filme, de los aspectos que emanan de la dramaturgia de la obra cinematográfica.

No debe olvidarse que la riqueza expresiva de una obra cinematográfica de ficción trasmite sintéticamente aspectos tales como la atmósfera de una época o de un momento significativo, que, si bien no podemos afirmar que ocurrieron en el hecho histórico por ella reflejada, transmiten un sentido de veracidad que escapa muchas veces de las fuentes primarias de la historia.

El análisis culmina con un quinto paso, que significaría el momento de sintetizar y valorar la información procesada.

Panorámica del cine cubano de ficción entre 1960- 1990. Reafirmación del valor historicista del cine cubano de ficción

A partir de las fuentes disponibles³, se procede a continuación a realizar una caracterización de la producción cinematográfica de ficción, que sirve para demostrar el valor como representación de la historia nacional en Cuba de esta manifestación artística entre 1960 y 1990.

Producción del cine de ficción cubano en la década del '60

Los esfuerzos esporádicos de productores y realizadores entusiastas con anterioridad a 1959, no fueron sistemáticos y raramente rebasaron el contenido y la forma propios de un cine dirigido a grandes masas de consumidores poco cultivadas e influenciadas por los cánones de Hollywood y las producciones mexicanas y argentinas de los años '40 y '50.

La primera película cubana de ficción fue *Historias de la Revolución* de Tomás Gutiérrez Alea, sucedida por *Cuba baila*, ambas del año 1960. En 1961 vio la luz *El joven rebelde* de Julio García Espinosa. Le siguieron *Las doce sillas* de Tomás Gutiérrez Alea en 1962, *Manuela* de Humberto Solás en 1966, y *La muerte de un burócrata*, también de Gutiérrez Alea, en ese mismo año. En 1967, Julio García Espinoza dirigió el estreno de *Aventuras de Juan Quinquín*, basada en una obra del escritor Samuel Feijóo, y finalmente, al año siguiente, vieron la luz dos obras maestras de la cinematografía cubana: *Memorias del subdesarrollo* y *Lucía*, de las autorías de Tomás Gutiérrez Alea y Humberto Solás respectivamente.

3. En este epígrafe, además de las fuentes ya referenciadas anteriormente, se utilizó la obra de María Eulalia Douglas *El nacimiento de una pasión. El cine en Cuba 1897-2014* (2017), cuya información contribuyó significativamente a este segmento del trabajo.

Según puede observarse, la grafía cinematográfica de la Revolución Socialista naciente, privilegió como forma de expresión las obras de ficción asociadas a los contextos histórico-concretos recientes, el humor y la danza, las del primer tipo imputables a la efervescencia revolucionaria popular y las dos últimas a las manifestaciones culturales que identifican tradicionalmente el *ethos* de la cubanidad.

Producción del cine de ficción cubano en la década del '70

Bajo la influencia inmediata del Primer Congreso de Educación y Cultura en 1971, salieron a la luz numerosos filmes históricos, como, por ejemplo, *Páginas del diario de José Martí* (1971) de José Massip, *Una pelea cubana contra los demonios* (1971) de Tomás Gutiérrez Alea, *El hombre de Maisinicú* de Manuel Pérez (1973) y *Mella* (1975) de Enrique Pineda Barnet.

Sin embargo, el cine de ficción también tuvo una representación notoria, con temáticas orientadas en tres sentidos específicamente:

- a) Las producciones de ficción que sin llegar a ser históricas se interesan por la historia, -*El otro Francisco* (1974), *Ranheador* (1976) y *Maluala* (1979) de Sergio Giral, *La última cena* de Tomás Gutiérrez Alea (1976) y *El brigadista* de Octavio Cortázar (1977).
- b) La inadmisibilidad de la pervivencia de las concepciones y praxis del pasado burgués en el contexto de la Revolución socialista, idea que asumiría la forma del cine de participación cuando abordaba los problemas generados por los rezagos del pasado burgués entre los sectores políticamente atrasados de la clase obrera en la construcción del socialismo -*Ustedes tienen la palabra* (1973)-, y la del humor negro de tradición buñuelesca cuando se refería a los supervivientes de la clase derrocada aún residentes en Cuba, y que se aferraban a los residuos de su herencia cultural y patrimonial, negándose a aceptar la nueva realidad histórica -*Los sobrevivientes* (1978)-, ambas obras del cineasta Manuel Octavio Gómez.
- c) Una de las temáticas más usuales en esta década sería el bregar cotidiano por la plena incorporación de la mujer a las tareas de la construcción de la sociedad socialista. En torno a este tópico fueron producidas *Un día de noviembre*, *De cierta manera*, *Una mujer, un hombre, una ciudad*, *Retrato de Teresa* y *No hay sábado sin sol*. Ninguna de ellas escaparía a la influencia de la historia y el estilo narrativo del tercer capítulo de *Lucía*.

En estos filmes se aprecian distintos gradientes del fenómeno del “Realismo Socialista” de concepción soviética, con la idea de que “todo tiempo pasado fue peor por ser decadente y burgués”, actuando como su eje transversal. Pudiera atribuirse este fenómeno a la interpretación burocrática y oportunista de las orientaciones transmitidas por la máxima jerarquía revolucionaria en el marco del Primer Congreso de Educación y Cultura, por parte de un importante segmento del funcionariado con capacidad decisoria en materia de política cultural. No obstante, como ya acotamos se refleja la historia nacional a partir de las temáticas tratadas y es innegable su valor de testimonios históricos de su tiempo.

Producción del cine de ficción cubano en la década del '80

Los años '80, en lo que concierne al universo cultural, nacieron bajo la premisa del “realismo socialista”, fenómeno vertebrado con nuestra realidad a partir de la realización de películas con las finalidades de agitación política, divulgación de los preceptos revolucionarios y justificación de la pertinencia de la progresiva institucionalización socialista de la sociedad cubana. Sin embargo, este rasgo de la cinematografía nacional entraría en contradicción con otro fenómeno que cuestionaría su esencia restrictiva.

Entre 1980 y 1989, el Icaic produjo setenta largometrajes de ficción, cuarenta y cuatro de ellos dirigidos por cineastas cubanos. Para no pocos críticos, la extensa producción de filmes producidos en este período demuestra que se trató de nuestra década más prolifera cuantitativamente en el terreno cinematográfico, y que una de las secuelas de tal prodigalidad sería la abundancia de producciones que priorizaban en sus objetivos la búsqueda del favor del público, con desmedro de su calidad como obras de arte.

En este entorno, el cine de ficción que sin llegar a ser histórico tenía a la historia nacional en su centro de interés se vio relegado a un segundo plano desde una perspectiva cuantitativa (solamente nueve filmes), con obras que reflejarían en sus textos la contradicción en la producción cinematográfica cubana de la década, entre la impronta del “realismo socialista” –*Guardafronteras*, de Octavio Cortázar (1980), *Polvo Rojo*, de Jesús Díaz (1981), *La gran rebelión*, de Jorge Fuentes (1984) y *El corazón sobre la tierra*, de Contante Diego (1985)– y la búsqueda de la masividad en la asistencia a las salas de cine para consumir un producto autóctono atractivo –*Cecilia*, de Humberto Solás (1981), *Un hombre de éxito*, de Humberto Solás (1985) y *La bella del Alhambra*, de Enrique Pineda Barnet (1989)–, con un filme intermedio entre ambas propuestas –*landestinos*, de Fernando Pérez (1987)–, y otro que no llegó a calificar en ninguna de ellas –*Gallego*, de Manuel Octavio Gómez (1987)–.

Además del rescate del consumo masivo de cine cubano, otros rasgos del período serían la incorporación de una nueva oleada de realizadores a la actividad de creación cinematográfica, el auge de las coproducciones con España y países latinoamericanos, y un proceso palpable de democratización que se expresa en el establecimiento de los “grupos de creación” en el ICAIC, reuniendo a realizadores en torno a un proyecto, y en el despliegue de temáticas que tratan de reflejar la vida de diversos sectores sociales con autenticidad. A este respecto, la obra citada de Díaz & del Rio (2010) expone:

Se hace cine obrero (*Hasta cierto punto*, *Bajo presión*), estudiantil (*Una novia para David*, *Como la vida misma*), comedias costumbristas urbanas (*Se permuta*, *Los pájaros tirándole a la escopeta*, *Vals de La Habana vieja*), campesinas (*De tal Pedro tal astilla*), dramas psicológicos sobre profesionales e intelectuales (*Habanera*, *Amor en campo minado*) (...) En fin, se entroniza el preconcepto, apreciado por el realismo socialista, de que el arte forzosamente ha de concebirse en un sentido abarcador, cual paneo indiscriminado a todos los sectores sociales” (p. 61).

De la cantidad y diversidad temática de los filmes de este período, puede inferirse que el cine luchaba contra la agónica barrera que separa al arte del resto de las manifestaciones vitales de la práctica social, y que predominaría la experimentación osada y desenfadada

frente al torbellino de las transformaciones económicas y sociales cotidianas. que se intenta y de hecho se logra reflejar.

Producción del cine de ficción cubano en la década del '90

El cine cubano, como el resto de la sociedad cubana, sufrió esta dura crisis, con sus efectos traducidos en carencias materiales de diversa índole, la falta de financiamiento para las producciones nacionales, la reparación de las salas y equipos técnicos de proyección, y la pérdida de socios culturales. Algunas de las alternativas más socorridas para mitigar esta situación, fueron las coproducciones, el autofinanciamiento y el recurso a la tecnología digital.

Este esfuerzo denodado, en lo referente al cine de ficción, cuajó en producciones como *Hello Hemingway*, filme realizado en 1990 por Fernando Pérez; *Adorables mentiras* en 1991, opera prima de Gerardo Chijona; *Fresa y Chocolate* en 1993, de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío (primer filme cubano nominado a un Oscar y el más taquillero del siglo XX en Cuba); *Madagascar* en 1994, de Fernando Pérez; *Lejanía* en 1995, de Jesús Díaz; *La vida es silbar* en 1998, de Fernando Pérez; *Las profecías de Amanda* en 1999, de Pastor Vega; y *Un paraíso bajo las estrellas* en 1999, de Daniel Díaz Torres. Una peculiaridad que recorrería cual eje transversal esta cinematografía, es que incidía en diversos gradientes de crítica social, dirigida contra las fisuras del sistema político vigente, en discursos en que se tornaría habitual el abordaje de tópicos tabú (aunque se convivía con ellos) como la emigración, el homosexualismo, la homofobia, la religión y el renacimiento de la propiedad privada en la esfera de los servicios, entre otros.

En un escenario como este, al cine de ficción le quedarían pocas oportunidades para transmitir su mensaje formativo: solamente se produjeron los filmes *Caravana*, de Rogelio París (1990), *El siglo de las Luces*, de Humberto Solás (1992), y *Operación Fangio*, de Alberto Lecchi (1999). Ninguna de ellas descollaría por la masividad de la asistencia y aceptación del público, mientras que la crítica especializada mostraría circunspección en sus apreciaciones.

CONCLUSIONES

La crítica especializada internacional reconoce el potencial de la cinematografía de ficción, como vehículo de difusión masiva de conocimientos y valores éticos y estéticos, sin embargo, ha omitido la indagación en el potencial de la filmografía de ficción representativa de pasajes de nuestra historia nacional, como instrumento de formación de las conciencias nacional y política del pueblo.

El método aquí expuesto permite explotar eficientemente el potencial de estas obras, en tanto fuentes audiovisuales de conocimiento histórico, e instrumentos de formación de valores éticos afines a las necesidades del proyecto revolucionario, consistente en: la ubicación espacial y la relación de la trama con el escenario histórico-concreto nacional e internacional de su producción; la caracterización de los creadores; la caracterización de la obra cinematográfica; el cotejo del relato cinematográfico con la información científicamente sistematizada; y tras este procesamiento analítico, un ejercicio de síntesis del estudio realizado.

El cine de ficción cubano producido en el contexto de la Revolución socialista, atravesó por cuatro períodos determinados por la dinámica del proyecto político:

- a. Década del '60: se produjeron obras interesadas en indagar en la historia desde la libertad de la ficción y marcadamente humorísticas, que reflejaban esencialmente el empoderamiento de las clases populares y la adopción de posturas reflexivas y/o críticas ante el desafío planteado por lo novedoso; la escasez cuantitativa resultaría suplida por la calidad magistral.
- b. Década del '70: la impronta del “quinquenio gris” se traduce en la producción prioritaria de obras de carácter histórico y de ficción con ambientación histórica, en tanto que la relativamente escasa producción de ficción alternativa se limita a enfocarse en situaciones alegóricas a los retos sociales interpuestos en el camino de la construcción del socialismo. Todos los trabajos, independientemente de su contenido, coincidirían en el abordaje de sus tramas desde las perspectivas de la apología o la crítica circunspecta.
- c. Década del '80: etapa especialmente prolífica en lo que concierne al cine de ficción, donde, por una parte, emergió la contradicción entre los parámetros oficiales inherentes al “quinquenio gris” y la búsqueda de masividad en el consumo del producto autóctono presentando ofertas más atractivas, reflejando el pasado y su tiempo, aunque la cantidad de producciones redundaría en detrimento de la calidad artística que estuvo presente en años anteriores.
- d. Década del '90: las premisas socioeconómicas extremas del Período Especial, condujeron a la crisis de la cinematografía cubana en general y de su rama de ficción en particular; este fenómeno incitó soluciones de ruptura, como la búsqueda de fuentes alternativas de financiamiento, las coproducciones y la digitalización, así como el abordaje de temas tabú, pero de candente actualidad. Diferentes obras reflejaron las condiciones históricas de esos procesos y continuó la vocación por al análisis histórico del pasado nacional.

REFERENCIAS

- About Español. (2020). *Representación: Icono, índice y símbolo*. <https://www.aboutespanol.com/representacion-icono-indice-y-simbolo-180293>
- Díaz, M. & del Rio, J. (2010) *Los cien caminos del cine cubano*. Ediciones ICAIC.
- Douglas, M. E. (2017). *El nacimiento de una pasión*. Editorial Oriente.
- Ferro, M. (1991). Perspectivas en torno a las relaciones historia-cine. *Film Historia*, 1(1), 1-7. <http://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12148/14901>
- Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Ediciones Akal.
- Ferro, M. (2008). *El cine, una visión de la historia*. Ediciones Akal.

- Gobierno Revolucionario. (1959). LEY DE CREACIÓN DEL ICAIC. *Gaceta Oficial*. <http://www.foroegeda.com/documentacion1foro/Cuba/LEY%20DE%20CREACION%20DEL%20ICAIC.pdf>
- Gutiérrez San Miguel, B. (2006). *Teoría de la narración audiovisual*. Cátedra.
- Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler*. Paidós.
- Laguarda, P. I. (2008). El cine como fuente y escritura de la historia. *Anuario*, 8, 109-119. http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/anuario_fch/n08a08laguarda.pdf
- Marí, F. (2018). El cine como fuente histórica. *Lasdaoalplay*. <https://www.lasdaoalplay.com/el-cine-como-fuente-historica/>
- Sorlin, P. (1991). Historia del cine e historia de las sociedades. *FilmHistoria*, 1(2), 73-87. <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12152>