

Manuel Octavio Gómez, el olvidado

Basta leer en este libro los testimonios reunidos de numerosos colaboradores del cineasta, así como las opiniones de críticos y escritores, para coincidir con todos en que Manuel Octavio Gómez (1934-1988) es el gran olvidado en la historia del nuevo cine cubano. Pocos recuerdan que Manuel Octavio, procedente del Cineclub *Visión*, el más descollante por su labor formativa antes de 1959, fue de los miembros que respondieron a un llamado de Alfredo Guevara y se incorporaron de inmediato al naciente Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Antes de integrar su núcleo fundacional en ese año parteaguas, él primero formó parte de la Sección de Cine de la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde junto a Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa, sus compañeros de la Sociedad Cultural *Nuestro Tiempo*. Con ellos se estrenó como asistente de dirección en los primeros documentales producidos (*Esta tierra nuestra* y *La vivienda*) y en la ópera prima de Gutiérrez Alea en la ficción: *Historias de la Revolución*. No tardó tampoco en sumarse al equipo de la revista *Cine Cubano*, en la cual ejerció la crítica.

Desde el inicio la obra filmica de Manuel Octavio está marcada por la pluralidad temática, las búsquedas formales y su comprensión dialéctica de la cultura popular, que el cineasta imputara a su gusto por la sociología que estudió dos años en la Universidad de La Habana. Admirador de Kurosawa, Buñuel, Rossellini, Fellini, Rosi, Olmi y Eisenstein, se formó como director sobre la marcha con la aspiración de expresarse a través del cine sin olvidar su condición de espectáculo. Su filmografía documental la conforman desde 1959, siete cortos y la participación en el equipo de diecinueve realizadores del largometraje *La sexta parte del mundo* (1977). Sus primeros documentales didácticos y descriptivos (*El agua*, *Cooperativas agrícolas*, *Una escuela en el campo...*) no anticipaban el temprano aporte de *Historia de una batalla* (1962), una pieza

mayor del reportaje acerca de la Campaña de Alfabetización. Le debemos otro valiosísimo testimonio, *Cuentos del Alhambra* (1963), en el que veteranas figuras rememoran sus experiencias en una atmósfera de nostálgica evocación. Tuvo el acierto de registrar en celuloide sus vivencias, al tiempo que la aún vivaracha Amalia Sorg, «la bella del Alhambra», le tiraba los tejos detrás de las cámaras.

Su trayectoria en el cine de ficción abarcaría hasta 1987 un corto (*El encuentro*), sobre un cuento que escribió en 1959, concebido originalmente para el filme colectivo *Un poco más de azul*, y una decena de largometrajes. Dos fueron adaptados de obras teatrales —*Tulipa*, *Patakín (quiere decir ¡fábula!)*—, tres de la literatura (*La tierra y el cielo*, *El Señor Presidente*, *Gallego*) y otros tantos partieron de argumentos originales (*La salación*, *Ustedes tienen la palabra*, *Una mujer, un hombre, una ciudad...*). Sus resultados difieren enormemente de aquellos en que reelaboró la historia con una irrefrenable imaginación, entera libertad y originalidad: *La primera carga al machete* (1969) y *Los días del agua* (1971).

La plena madurez alcanzada en ese díptico por su deslumbrante modernidad para acercarse a episodios y personajes históricos y el progresivo declive en su trayectoria posterior, tornan capital el aporte del agitado fotógrafo Jorge Herrera (1927-1981) para imprimirle al primero una pátina de documento antiguo, que lo tornó estéticamente polémico, pero indiscutiblemente audaz en el orden creativo y, al segundo, un no menos osado tratamiento expresivo del color, que alguien definió como «delirio glauberiano». Devinieron obras emblemáticas del cine cubano, títulos de obligada referencia y clásicos del cine iberoamericano que, no obstante su valor realzado por la incidencia del tiempo, algunos olvidaron ya su impacto, cegados quizás por obras más recientes con mayor derroche de pretenciosidad que de trascendencia.

Cuando Visconti había dignificado el melodrama en *Senso* y *Rocco y sus hermanos*, algunos de esos críticos desmemoriados reprocharon su presencia en *Tulipa* (1967), quién sabe si para obedecer a modas y dictados. En ese excelente filme que debemos redescubrir con una mirada desprejuiciada y, sobre todo, en *Los días del agua* (1971), se advierte un elemento decisivo en el

nivel de logros de algunas de las películas de Manuel Octavio: el vigor interpretativo de su esposa, musa y actriz fetiche, Idalia Anreus (1932-1998), pletórica de una fuerza telúrica.

Manuel Octavio Gómez explicó en noviembre de 1969 —año en que filmó *Nuevitas*, todavía hoy un documental modélico en cuanto a la indagación crítica en una problemática realidad—, que con *La primera carga al machete* se sumó a la conmemoración de los cien años de lucha iniciados en 1868. Como el proyecto superaba la duración de un corto, aprobaron su propuesta de extenderlo a las proporciones de un largo. «Siempre quise tratar un hecho histórico como visto por alguien de la época, desde dentro, para mostrar ese hecho de manera tan viva como las actualidades modernas —expresó al diario parisino *Combat*—. El argumento de *La primera carga al machete* me atrajo enseguida por la idea central: seguir la transformación del “machete” de instrumento de trabajo en arma temible».¹

En estas declaraciones hallamos la génesis de un filme indescriptible, para el cual entregó a los actores una vasta documentación con el objetivo de que se impregnaran sobre los hechos auténticos, sin impedirles improvisar algunos diálogos en aras de conservar ese carácter de espontaneidad y de naturalidad. No tener en cuenta a la cámara e incluso mirar al lente, como si tuvieran ante sí un fotógrafo de la época, fueron otras indicaciones. *La primera carga al machete* suscita la impresión de que, veintisiete años antes de que los hermanos Lumière realizaran la primera exhibición pública del cinematógrafo en París, ya el cine había sido inventado, como también la televisión. La premisa asumida por Manuel Octavio Gómez fue imaginar que en 1868, en plena guerra de independencia contra la dominación española en la «Siempre Fiel Isla de Cuba», un reportero, cámara al hombro, se dedicara a registrar el torbellino de acontecimientos que culminaran en el fragor del combate machete en mano.

La impronta del director de fotografía Jorge Herrera es extensiva al guion. Manuel Octavio le permitió proseguir sus arriesgados experimentos visuales que comenzó en *Lucía* (1968), de

¹ Jean Bourdon: «Conversación con Manuel Octavio Gómez», *Combat*, París, noviembre de 1969.

Humberto Solás, cuando exploró las posibilidades de filmar con negativo óptico algunas secuencias del primer cuento, lo cual originó imágenes con blancos y negros muy definidos, carentes de matices intermedios y de grises. Con su perenne testarudez y arrojo, el fotógrafo entusiasmó a Manuel Octavio con la idea de proseguir sus búsquedas de medios expresivos nuevos para la fotografía por medio de película de alto contraste sin tonos intermedios, solo el blanco y negro puros, y lo convenció de que le otorgara una libertad incondicional de movimientos de la cámara, a tono con el propósito rector de imitar imágenes de daguerrotipos. El resultado de este proceso acometido en el laboratorio es notabilísimo en *La primera carga al machete*.

Si en *Tulipa* apeló a la medida para encuadrar las peripecias de la *troupe* de un circo de mala muerte en su gira por el interior del país, en *La primera carga al machete* evidencia su destreza en el uso de la cámara en mano. Herrera circula, panaea entre los personajes como uno más que, atrapado en la multitud de acontecimientos, se mueve nervioso en su afán por registrar todo lo que ocurre a su alrededor. El cineasta no mimetiza el aparte teatral o extrañamiento brechtiano introducido en esos años por el británico Tony Richardson en escenas precisas de su brillante *Tom Jones* (1963), ni tampoco las audacias de Peter Watkins, con quien le compararon, pero les confiere un mayor grado de estilización. Figuras históricas y gente del pueblo en pleno siglo XIX, mucho antes de los albores del Siglo de Lumière, se presentan con toda naturalidad a la cámara que los sigue en un barrido constante de la imagen, lo cual representó un gran reto para el editor Nelson Rodríguez. Solo en muy contados encuadres permanece estática la cámara de Jorge Herrera, quien confesó que aferrarse al equipo otorgaba mayor autenticidad: «En ella está implícita la frescura, la espontaneidad, la improvisación. Es más íntima. Vive, siente, ama, odia. Da a los actores una gran libertad de acción, los ayuda a sentirse seres humanos y no actores», confesó.²

Una repercusión extraordinaria acompañó al filme al proyectarse en la función nocturna del 30 de agosto de 1969 en el

² Jorge Herrera: «Apuntes sobre la fotografía de *La primera carga al machete*»: *Cine Cubano*, no. 56-57, La Habana, 1969, p. 13.

Festival Internacional de Cine de Venecia, donde fue unánimemente aclamado, por encima de *La pocilga* (*Porcile*), de Pier Paolo Pasolini, objeto de una glacial acogida. Por apenas citar una de las encomiásticas reseñas publicadas, el crítico italiano Mario Quargnolo exteriorizó inmerso en esa «sensación de inmediatez y participación directa en los sucesos reconstruidos», haber evocado ante las imágenes filmadas por Jorge Herrera, algunas secuencias de Billy Bitzer y Karl Brown en *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*, 1914), de David Wark Griffith. El francés Robert Chazal equiparó el estallido de violencia en la batalla final con la confrontación de *La pandilla salvaje* (*The Wild Bunch*, 1969), de Sam Peckinpah. Lástima que en ese trigésimo aniversario, el certamen veneciano no entregó premios y todos los filmes seleccionados recibieron una Medalla de Oro por su alta calidad; sin embargo, la crítica cinematográfica española acreditada otorgó a *La primera carga al machete* el Premio Luis Buñuel.

Esa imagen plástica de una belleza vigorosa pretendida por el binomio Manuel Octavio Gómez-Jorge Herrera se renueva dos años después en *Los días del agua*, primera experiencia de ambos en el uso del color por momentos delirante. La interpelación final de su quinto largometraje, *Ustedes tienen la palabra*, más que un cierre, representa la apertura por los espectadores a la discusión, así como la tentativa del director por reconstruir con medios y métodos del documental nuestra realidad con todas sus contradicciones al reelaborar hechos reales recientes entonces, en un guion que parece partir de una obra teatral.

La gran admiración del cineasta y el escritor Antonio Benítez Rojo (1931-2005) por Alejo Carpentier; y la perenne recurrencia al desafío encarnado por el tiempo con sus múltiples connotaciones, incentivaron a Manuel Octavio Gómez a proponerle al autor de *Tute de Reyes* trabajar juntos en un guion basado ante todo en el relato «El camino de Santiago». La primera versión de este guion, en el que conservaron el mismo título de la colección: *Guerra del tiempo* (1958), data de julio de 1972. Sus autores estructuraron diálogos y desarrollaron algunos episodios para que la imagen filmica asumiera cierta afinidad con la prosa preciosista de Carpentier. Según el director, pretendieron «una

interpretación –una transcripción cinematográfica– de las esencias y postulados –temáticos e ideológicos– de la obra literaria (en su conjunto) de Carpentier [...]: esto lo convierte, por lo tanto, y en primera instancia, en una obra de tesis, no en una obra de aventuras (sucesión de hechos y acciones) y ni siquiera en una obra de época (reconstrucción de un momento determinado)».³

Con el fin de rendir tributo a la obra total carpenteriana, ambos invirtieron mucho tiempo en extrapolar personajes, asuntos, situaciones, y todo cuanto pudiera auxiliarlos a recrear el universo del escritor en una obra cinematográfica. Para lograrlo, introdujeron personajes creados por el escritor en otras novelas en medio del trayecto de Juan de Amberes en busca de fortuna hacia la Tierra de Jauja. Consta en archivos que con fecha 3 de enero de 1974 terminaron una nueva versión de «Camino de Santiago», otro título valorado, retomada el primero de junio de 1975, mientras Enrique Pineda Barnet rodaba *Mella*, la cinta biográfica, en cuyo guion colaboró Manuel Octavio.

Producir a mitad de los años 70 un proyecto de tales dimensiones como «Guerra del tiempo», demandador de un desmedido presupuesto para la recreación epocal, en especial las construcciones escenográficas para las que Pedro García Espinosa realizó algunos bocetos, condujo a la imposibilidad de filmar un excelente guion, fruto de tanta dedicación. No era suficiente que pensaran aprovechar la utilería de *Una pelea cubana contra los demonios* (1971), de Tomás Gutiérrez Alea, y parte de su vestuario con destino a la ropa del pueblo. Raúl Pomares, uno de los actores escogidos para el reparto, siempre recordó que a Manuel Octavio se le ocurrió solucionar como locación para el auto de fe en la plaza de un poblado castellano el Castillo del Morro de Santiago de Cuba. En uno de sus espacios interiores, debidamente ambientado, imaginó la taberna donde se ubicaba una secuencia.

Consciente de la importancia y las posibilidades de ese proyecto, el experimentado productor Camilo Vives (1942-2013) intentó en reiteradas oportunidades reunir el presupuesto que exigía a través de firmas españolas y hasta de la República

³ Manuel Octavio Gómez: «Algunas consideraciones sobre el guion de "Guerra del tiempo"». Inédito (Fondos de la Cinemateca de Cuba).

Democrática Alemana, que podrían estar interesadas en participar. Valoró algunas alternativas, pero nunca lo consiguió, ni siquiera al remitir en 1979 una copia del guion en inglés a Francis Ford Coppola, para tentarlo con la posibilidad de cofinanciar la producción.

Para entonces, desalentado a más no poder por fracasar en este empeño, a Manuel Octavio se le sumaron las frustraciones experimentadas en dos filmes sucesivos, pese a proseguir su raigal búsqueda de la cubanía: *La tierra y el cielo* (1976), sobre el cuento homónimo de Benítez Rojo, con quien coescribió también el guion original de *Una mujer, un hombre, una ciudad...* (1978). Ese título ha sido visto como la culminación de su «tetralogía sobre la mirada dialéctica hacia la historia, sobre la investigación de la realidad, en clave menos urgente que las anteriores —*La primera carga al machete*, *Los días del agua*, *Ustedes tienen la palabra*—, pero con igual desplazamiento de la atención hacia los dramas de la colectividad».⁴

Le siguió una suerte de transición o paréntesis musical con *Patakín...*, de 1982, muy polémica incursión en el género musical que amerita ser reivindicada después de tantos descalabros posteriores. «Es una desafortunada farsa musical que asesta algunos golpes al machismo latino —reseñó un crítico norteamericano—. Todo, desde el *Western* hasta los romances campesinos de los filmes soviéticos, caen bajo la mirada satírica del director».⁵ La rodó el mismo año en que presentaron una enésima versión del guion inspirado en los caracteres carpenterianos. Antes del primer golpe de claqueta, naufragaron todas las estrategias trazadas para que el soldado Juan, tamborilero del ejército del Duque de Alba en Amberes, viajara desde el místico Santiago de Compostela a la mítica isla mayor del Caribe. La añorada «Guerra del tiempo» estalló solamente en la máquina de escribir, las víctimas se limitaron a sus dos guionistas y apenas sobrevivieron 157 cuartillas mimeografiadas, un arsenal de correspondencia y promisorios planes de producción.

⁴ Edgar Soberón Torchia: «Para mirar la historia dialécticamente»: *Manuel Octavio Gómez: la agonía de hacer cine*, pp. 12-13.

⁵ *The Film Center Gazette*, Chicago, 1983.

Paralelo a ese proyecto —y antes de que quedara inconcluso definitivamente— el director recurrió a otro narrador, el camagüeyano Enrique Cirules, al interesarle el argumento de su relato «La otra guerra», que dio título al libro de cuentos finalista del Premio Casa. Entre enero de 1979 y julio de 1980 se consagra a desarrollar en forma de guion, con el mismo título, la historia que comienza cuando Casiano, de treinta años, está de pie sobre una embarcación, «de espaldas a la costa de Cuba que se aleja, vuelto su rostro hacia ella; inescrutable; no sabemos si refleja pena, tristeza o qué otro sentimiento. Vuelve la cabeza y mira hacia el lugar al que se acerca la barca».⁶ Entre marzo y abril de 1984, Manuel Octavio reestructuró el guion como resultado del trabajo conjunto con Cirules, quien le acompañó en sus recorridos por la cayería del norte de Camagüey para ambientarse de las condiciones del lugar. Recordemos que una década atrás, justamente en una Nuevitas en plena transformación, halló el tema para su último documental, que demoró en ser estrenado.

Antes de que Manuel Octavio Gómez sometiera el proyecto a la dirección del ICAIC para su aprobación, una firma francesa formó parte de la coproducción para rodar en 1983 su adaptación filmica de la afamada novela *El Señor Presidente*, del guatemalteco Miguel Ángel Asturias, que no superó las expectativas ante la notoriedad del original literario. Continuó su labor dramática del guion y los diálogos de «La otra guerra» que, muy entusiasmado, entregó finalmente en 1986.

Entretanto, con el financiamiento por parte de una compañía española, surgió la posibilidad de materializar en 1987 otro de sus proyectos, la versión de *Gallego*, la novela testimonial de Miguel Barnet, de gran significación emotiva para el cineasta, hijo de uno de los tantos inmigrantes gallegos que desembarcó en La Habana. Estaría destinada a convertirse en la película póstuma en la trayectoria del realizador. No pudo ver siquiera la edición de Nelson Rodríguez, su amigo y colaborador de tantos años, desde aquellos en que discutían en los cine-debates promovidos por el Cineclub *Visión*. Unos atribuyen su abrupta

⁶ Manuel Octavio Gómez: Guion de «La otra guerra». Inédito (Fondos de la Cinemateca de Cuba), p. 1.

pérdida a la progresiva agudización de sus crisis asmáticas, otros al tenso clima imperante en la filmación de *Gallego* y las vicisitudes provocadas por las contradicciones con el productor Sancho Gracia. Este se impuso como actor en la etapa madura del inmigrante, en brusco contraste con la frescura introducida por el novel Jorge Sanz en el periodo de la adolescencia en La Habana del gallego Manuel Ruiz.

Con poco más de cincuenta años, Manuel Octavio Gómez, quien a juicio del productor Miguel Mendoza –que trabajó junto a él en cuatro largometrajes– jamás realizó concesiones de principios, fue el primero de los integrantes en los tiempos fundacionales del ICAIC en desaparecer físicamente, el sábado 2 de enero de 1988. Julio García Espinosa lo definió así en su sepelio: «Enemigo de modas y de capillas estrechas, con su carácter difícil, difícil y frágil, defecto y virtud mezclados, como suele ocurrir, fue en ese sentido, en el sentido más generoso y noble, un hombre de este pueblo [...] Ha muerto uno de los clásicos del cine cubano, un pionero, un fundador, un artista que, con su obra, enriqueció para siempre nuestra sensibilidad y nuestro pensamiento».⁷

El olvido no tardó en cernirse sobre su obra, insuficientemente estudiada en las tesis de los egresados en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Tras su muerte la revista del Comité de Cineastas de América Latina le consagró un número especial,⁸ la Cinemateca de Cuba incluyó un par de textos valorativos sobre él en el libro *Coordenadas del cine cubano 2* (Editorial Oriente) en 2005 –cuando la IV Muestra Nacional de Nuevos Realizadores le dedicó un homenaje y la exposición «Manuel Octavio Gómez y su agonía por el cine»–, y publicó el folleto *A cuarenta años de La primera carga al machete* (2009). Por mucho que, además, nuestro programa televisivo *De cierta manera* incluya esporádicamente sus películas, tenemos una deuda con el creador no solo de *La primera carga al machete*. Por supuesto que al evocarlo, acude a la memoria esa apoteosis sonoro-visual anticipada a su

⁷ Julio García Espinosa: «Palabras en la despedida de duelo del compañero Manuel Octavio Gómez», *Cine Cubano*, no. 121, 1988, p. 74.

⁸ *Manuel Octavio Gómez: la agonía de hacer cine*, diciembre de 1988.

tiempo, «uno de los más bellos filmes del joven cine mundial que recordamos haber visto en los últimos años».⁹ John Mraz rescató este antecedente del falso documental en su *International Dictionary of Films and Filmmakers* al indicar que «el choque de estéticas simultáneamente tan arcaicas y de último minuto, resultan en una "resonancia dialéctica" formal, por la cual el cine cubano ha alcanzado ese renombre».¹⁰

A casi treinta años de su pérdida, el crítico e investigador Jorge Calderón González, que ha perseverado año tras año en tornar realidad este sueño de ofrecer un homenaje a su amigo por medio de *Los días de Manuel Octavio*, contribuye a su definitivo redescubrimiento. Llegué el testimonio de gratitud de quienes amamos a los soñadores del cine cubano de todos los tiempos a la agudeza de Víctor Casaus al frente del Centro Cultural *Pablo de la Torriente Brau*, que fundó hace ya veinte años. Con su equipo de Ediciones *La Memoria* está siempre presto a alentar una iniciativa de esta naturaleza, como antes propició que vieran la luz *El noticiero ICAIC y sus voces* (2012), de Mayra Álvarez Díaz; *Desde los sueños: una experiencia audiovisual comunitaria y participativa* (2013), de Daniel Diez Castrillo (sobre la Televisión Serrana) y *Oscar Valdés: el sentido del cine* (2014), de Ana Busquets Fariña, libros no menos reveladores.

Antes de sumergirnos en la lectura de esta crónica sobre los azarosos días y noches de Manuel Octavio Gómez, recordemos que en la temprana fecha de 1970, puntualizó su ferviente tentativa de «reflejar la realidad de nuestro país, bien a través de nuestro presente o de nuestro pasado actualizado, en lo que nos pueda aportar algo para nuestro momento».¹¹ Un año más tarde, en mi primera visita a La Habana, ya un cinéfilo fervoroso, hospedado en el cercano hotel New York, pude asistir, sorprendido, al espectáculo que ofrecían disímiles elementos escenográficos dispersos en la escalinata del Capitolio Nacional, manchada con

⁹ Lino Micicché: «Los símbolos de Pasolini y machetes desde Cuba», *Avanti*, Roma, 31 de agosto de 1969.

¹⁰ John Mraz: *International Dictionary of Films and Filmmakers*, vol. 1, 2ª ed., Editorial St. James, Chicago-Londres, 1990.

¹¹ Enrique Pineda Barnet: «Entrevista a Manuel Octavio Gómez», *Cuba*, 1970.

un líquido rojizo que semejaba sangre y les costó luego arduo trabajo a los asistentes para quitarlo. Poco tiempo había transcurrido desde la última orden de «¡Corten!» dada por Manuel Octavio, que señaló el fin del rodaje de *Los días del agua*. Solo al asistir al estreno supe que aquel abigarramiento estaba destinado a ofrecer todos los males de la República en la alegórica secuencia final. Aún conservo, fresca en la memoria, esa imagen concebida por alguien renuente a abandonar la búsqueda de un cine directo, cada vez más libre y espontáneo.

LUCIANO CASTILLO