



Son varias las razones por las que este largometraje cubano, dirigido por la realizadora Sara Gómez en el año 1974, ocupa una posición especial dentro del cine cubano. Primero, por ser el primer largometraje —durante mucho tiempo el único— dirigido en el país por una mujer que, además, era negra y —según numerosos testimonios— muy activa en lo tocante a cuestio-

nes de conciencia racial. Segundo, por la particularidad del fallecimiento de la autora antes de completar el proceso de edición, que entonces hubo de ser terminado por su amigo y asesor —ella había sido su asistente de dirección— Tomás Gutiérrez Alea y por Julio García Espinosa, también realizador y en la fecha alto directivo del ICAIC a cargo de todo lo relativo a la aprobación de los guiones y los procesos de filmación. Tercero, por el retrato de un universo que no volverá a aparecer en el cine cubano sino hasta fechas muy recientes: el de la marginalidad urbana. Cuarto, por trabajar este universo con una perspectiva tal que nos lo revela como esencial para el cruce entre pasado-presente y presente-futuro en los años setenta de la Revolución cubana —y, en general, para el concepto de revolución social socialista en un país del Tercer Mundo—. En este sentido, la película aborda problemáticas de discriminación racial, machismo, marginalidad, subdesarrollo, religiosidad popular, pobreza, integración social, ética laboral y moral socialista. La agudeza y profundidad

de la mirada que sobre todos estos tópicos vierte la cineasta, confieren a esta obra un lugar principal y una perdurabilidad indisputada en el cine cubano.

*De cierta manera* cuenta la historia de Mario y Humbertico, obreros de una planta de ensamblaje de ómnibus y personajes populares ambos. Este par de amigos, ambos mestizos e integrados en una de las agrupaciones de la religiosidad popular de origen africano, serán protagonistas del deterioro de esa amistad/complicidad hasta que se transforme en una oposición ideológica y política —acerca del sentido del trabajo— en una sociedad en transformación, la socialista, en la que el vínculo de complicidad es sustituida por el paso a primer plano de la solidaridad en las relaciones entre compañeros. Es así que Humbertico encarna a quienes permanecen anclados a valores del pasado, en tanto Mario expresa al sujeto en condición cambiante, abierto y orientado en dirección al futuro —la sociedad nueva— mediante un acto de desgarradora ruptura —cuando en una asamblea laboral desenmascara las mentiras de Humbertico—. Mario, quien ha nacido y se ha criado en el célebre barrio marginal habanero Las Yaguas, simboliza la posibilidad transformadora de la Revolución cubana. Esto último es válido incluso para la forma en la cual el duro machismo de Mario entra en colisión con la postura claramente feminista de su novia, la maestra Yolanda, y hacia el final de la película evoluciona hacia posiciones de diálogo cuando se ve a ambos personajes desaparecer en la distancia entre edificios recién construidos como parte de los planes de la Revolución para eliminar los asentamientos marginales y resolver los problemas de vivienda del país.

El cambio en las relaciones de trabajo, en particular la supresión de toda forma de control y explotación asociada al carácter privado de la propiedad, entraña la refundación de toda sociabilidad dentro del mundo laboral; al mismo tiempo, dicho proceso consigue afianzarse con mayor fuerza en tanto son más debilitados aquellos lazos —como los de amistad que existían entre los personajes Mario y Humberto— que unen a los individuos en hostilidad o evasión a los procedimientos y metas para el bien común. Por tal motivo, el episodio entre Humberto y Mario es un resumen concentrado de las colisiones entre lo viejo y lo nuevo, lo individual y lo colectivo, el aprovechamiento y el sacrificio que constituyen la sustancia de la utopía socialista.

El conflicto esencial es, entonces, entre los valores de falsa solidaridad e individualismo extremo propios del mundo «viejo» —acentuados en las condiciones de hostilidad y supervivencia continua de los ambientes de marginalidad— y los modelos de virtuosidad y compañerismo propuestos en los discursos ideológico, ético y cultural de la Revolución cubana.

Junto a lo anterior, *De cierta manera* es modelo de un tipo de cine en el que la vocación experimental se enfrenta al modo de narrar propio de la dramaturgia tradicional; esta intención tiene consecuencias para los más

67

CUBANO

DE CINE

AÑOS

50

diversos aspectos del relato: la participación de actores no-profesionales, la actuación, la mezcla de imágenes de archivo y del relato filmado, la función metanarrativa de la voz en *off*, la incorporación de conflictos auténticos del lugar donde se filma a los problemas representados mediante los personajes del relato, entre otros. Tal vez el único material audiovisual con el que puede realmente ser comparada sea *Memorias del subdesarrollo*, la película que Sara Gómez admiraba y respecto a la cual *De cierta manera* opera como imprescindible complemento. En esta pequeña lección de sociología política se escucha el eco de las batallas de Gutiérrez Alea, pues las inquietudes respecto a la marginalidad de Sara Gómez amplifican, completan y dan respuesta a las dudas que Sergio, el protagonista de *Memorias...* era incapaz de solucionar. Ambas películas son documentos que ejemplifican la inconformidad, la participación, la revisión crítica del pasado, la voluntad de soñar futuros y —como toda gran obra— las preguntas.

VÍCTOR FOWLER CALZADA