

## Ojeada al cine cubano. 1906-1958

*(...) de impedir a tiempo con la independencia de Cuba que se extiendan por las Antillas los Estados Unidos y caigan, con esa fuerza más sobre nuestras tierras de América...*

*(...) que, sin duda, llegada la hora, España preferiría entenderse con los Estados Unidos a rendir la Isla a los cubanos.*

*Las Antillas libres salvarán la independencia de nuestra América, y el honor ya dudoso y lastimado de la América inglesa, y acaso acelerarán y fijarán el equilibrio del mundo.*

JOSÉ MARTÍ

Entre la república de Cuba y el cine hay cierta coincidencia cronológica con indudable interés. No se trata sólo de una cuestión de días, lo que, por otra parte, se puede afirmar sin vacilación puesto que en la navidad de 1895 Gómez y Maceo y la hueste invasora abrevaba en el Almendares los centauros de Peralejo, Mal Tiempo y Coliseo, mientras los Lumière presentan por primera vez al público, en París, su máquina de prodigio. Hay la presencia coetánea de hechos con especial significación como parte de la coyuntura histórica que abre una era de la economía, de la política, de la técnica con implicaciones materiales y espirituales decisivas para el saber y la cultura, para la civilización occidental y para el equilibrio universal.

En esa hora finisecular, cuando en la sala del sótano del Gran Café, en el Boulevard de los Capuchinos, el proyector de los Lumière lanza sobre la sábana alba el precario haz luminoso, y en la campaña criolla cargan los mambises sobre los cuadros españoles y perforan la Trocha tenida por inexpugnable, se produce la fusión del capital industrial y el capital bancario, cópula monstruosa de la que ha de nacer un vástago voraz e impudoso: el imperialismo, hecho económico-político decisivo en la historia del planeta, muy en especial de Cuba, y que, al propio

tiempo, marcará una impronta vigorosa en el cine, como forma de arte y como instrumento de comunicación con insuperable capacidad suasoria.

Dotado el cine de inigualado alcance universal, a escala con el ímpetu ecuménico consustancial al imperialismo, será agente sin igual de éste y, al propio tiempo, en su rápida evolución, se convertirá en elocuente denunciador de la acción agostadora e inhumana del capital financiero. Con ello se cumplirá en los hechos, una vez más, el postulado que afirma cómo cada etapa social crea dentro de sí los factores de su eliminación, de su superación técnica, material, intelectual y espiritual, que han de granar en el estadio subsiguiente.

De lo primero, de la acción auxiliar del cine en la penetración universal del imperialismo, hay muestras incontables en los *films*<sup>1</sup> de todas las latitudes productoras, según se ha registrado en artículos, ensayos y reportajes, en conferencias y libros desde hace treinta y cinco o cuarenta años. De lo segundo, de la denuncia del gran mal, hay pruebas subidísimas, cada vez con mayor frecuencia, provenientes de todos los medios productores, incluidos los propios Estados Unidos. Así, en la batalla por un mundo mejor, por humano y justo, el film juega un papel de mayor importancia cada día según crece el número de países dueños de su destino. En ello debe rendir una jornada magnífica la cinematografía cubana, según ha demostrado en los primeros pasos de la actual etapa (1959-1962), producto del aliento y el ímpetu de la revolución en marcha.

La predicción martiana, ejemplo de intuición y de saber, tuvo confirmación en la realidad. Los Estados Unidos escamotearon el triunfo cubano en la lucha emancipadora y España prefirió entenderse luego con ellos a "rendir la Isla a los cubanos". Estuvieron de acuerdo la monarquía caduca, expresión de una norma avasalladora finiquitada, y la "democracia representativa" que había de superar la aptitud expoliadora y la

<sup>1</sup> El término está castellanizado actualmente como "filme", pero no se destacará como palabra extranjera por su amplia utilización en esa época. (N. de la E.)

facultad de violencia y de terror de la metrópoli descubridora. Y el imperialismo yanqui, en el envión inicial del impulso expansionista, arrolló a Cuba que no pudo "salvar la independencia de nuestra América". Pero ahora, seis décadas después, Cuba, al alcanzar la independencia y la soberanía absolutas como resultado del esfuerzo propio y por la adhesión de los países socialistas, planta un jalón decisivo en la historia hemisférica y mundial y estimula y respalda la demanda liberadora de sus hermanas de América. Más aún, por virtud de la correlación de fuerzas que desde 1917 bregan en el escenario internacional por la supervivencia de la sociedad periclitada o por el advenimiento de un mundo nuevo, la Revolución cubana, Cuba socialista, representa una contribución considerable al empeño porvenirista.

En el proceso de absorción imperialista estuvo presente el cine, como lo ha estado, y lo está y estará más cada día, en la hora de la liberación y el rescate. El cine nace cuando el imperialismo se yergue en el primer ademán de violencia, de muerte y de conquista para impedir la victoria criolla frente a España y apoderarse del emporio increíble de nuestra Isla. Y en la guerra hispano-cubana-norteamericana el cine ejercita parte de sus dones representativos al apresar algunos momentos del trascendente suceso, tales las escenas del embarque hacia Cuba de los *rough-riders* de Roosevelt que figuran en los primeros noticiarios norteamericanos. De igual manera Georges Méliès, que pudiéramos considerar como el precursor de los documentalistas, recreador de hechos o sucesos trascendentes, empleando elementos artificiales elaborados al efecto, hace uno de sus mejores films, verdadero documento histórico, presentando la voladura del Maine.

Cuba fue una de las primeras víctimas, por no decir la primera, de la rapacidad del imperialismo yanqui en el sentido exacto de ese fenómeno económico-político diferente de otras fórmulas depredadoras anteriores. Y Cuba figura entre las primeras experiencias de la cinematografía noticiosa y periodística del cine yanqui. Ello entraña, reiterémoslo, una relación directa entre el cine y Cuba, consecuencia de ser la cinematografía norteamericana un aliado del imperialismo. Lo fue de modo creciente desde el primer día, pero muy en

especial desde el comienzo de la Primera Guerra Mundial, y se lo comprende de inmediato, porque el impulso universalista del imperialismo encuentra en el cine un vehículo superior a los demás medios de expresión, por el alcance difusor y el poder suasorio, de convicción. De igual manera el cine es la forma de arte en raigal acuerdo con el socialismo, si bien operado bajo un signo político social y humano diferente. Lenin fue el primero en percibirlo. Y lo expuso con el rigor definidor que lo caracterizaba. Por eso, y por razones sociales intrínsecas, se produce en la Unión Soviética el primer cine socialista de la historia, que perfila en la pantalla un ademán inédito, vibrante de rebeldía y redención formulado con una manera diferente, peculiar, propia.

En la influencia ejercida por Norteamérica sobre nuestra tierra, adulteradora de nuestros valores culturales mejores, percibiremos sin esfuerzo la acción del cine. En ese proceso bastardeador de lo cubano en todos los batientes de la vida criolla, que es característico del imperialismo, el cine de Hollywood figura en primera línea.

Recuérdese cómo la Unión de Escritores y Artistas de Cuba fija entre sus objetivos: a) Recuperación y desarrollo de nuestra tradición cultural, rica en contenido humano y escamoteada al pueblo por la acción colonial, e imperialista. Ella debe servir de enlace entre nuestro siglo XIX y nuestro siglo XX; b) conservar, impulsar, depurar y utilizar nuestro folklore, riqueza espiritual del pueblo cubano que la Revolución reivindica y revalúa.

El cine cubano puede rendir una jornada fecunda en ambos objetivos. Algo ha hecho, intentos aislados, personales, carentes de rigor, en algunos films de aficionados, de *amateurs*. Pero básicamente el cine siempre estuvo ajeno a esa preservación de lo nuestro.

En cuanto al cine norteamericano, parece innecesario reiterar que tomó parte principal en la acción enturbiadora de lo nuestro, como las agencias de noticias, los sindicatos de prensa, las páginas de muñequitos.

El cine cubano se ha de enjuiciar, al igual que el teatro, como parte del problema de la cultura en nuestro país, desde los días coloniales a las décadas de factoría yanqui aderezada de República. Sin el antecedente de un teatro nacional culto,

nuestro por las obras y por el aparato escénico, tuvo el cine criollo un único predecesor: el teatro bufo-cubano, expresión ínfima sobre las tablas de lo vernáculo, que, si apto para rendir una función afirmativa en etapas y aspectos primarios de nuestra problemática económico-política, no podía desarrollar una acción creadora en el orden del contenido y en el de la forma a escala de la compleja coyuntura histórica comenzada en 1898-1902.

Es más, cuando se realizan los primeros films cubanos de largometraje, entre 1912-1913 y 1921-1922, ya el teatro bufo-cubano ha perdido los arrestos críticos de los primeros años republicanos y realiza *La casita criolla* que, si plantea justas demandas rectificadoras de la deshonestidad y del desbarajuste administrativo, adopta una actitud francamente conservadora y apoya a los elementos de nuestra política de mayor vinculación con el imperialismo.

En mitad de esa coyuntura desorientada y trastornadora, Enrique Díaz Quesada, pionero del cine cubano y único realizador de esa época, fue más allá de lo imaginable y le impartió a una parte de la etapa silente de nuestro cine un acento afirmativo. Sin un conocimiento a fondo del acervo cultural y literario nuestro, que pudiera servirle de pauta para la expresión adecuada de lo nacional, acometió con brío y buen sentido empeños superiores a su bagaje, a la época y aun a la altura técnica de la cinematografía entre nosotros, todo lo cual es merecedor de reconocimiento y recuerdo. Y realizó, en unos diez años, catorce o quince películas, algunas de las cuales, no menos de ocho o nueve seguramente, poseedoras de valores de diverso género muy estimables, se caracterizaron por la cubanía, por el encendido patriotismo, por la perspicacia dramática y filmica, por la responsabilidad, por el decoro en las ideas y los sentimientos, y hemos de agregar una cantidad considerable de cortos y de noticiarios, algunos, como *Los carnavales de Cienfuegos* (1909 o 1910) y *El parque de Palatino*, de 1908<sup>2</sup> o antes, demuestran el sagaz sentido factográfico y filmico y el humor y la afilada intención de quien podemos calificar como primer reporter cinematográfico cubano y uno de los primeros de Hispanoamérica en unión del

<sup>2</sup> Hay un error en las fechas de realización de ambos documentales. La fecha real puede consultarse en el anexo "Fichas técnicas y sinopsis de otras obras mencionadas en el texto".

ingeniero Toscano, el mexicano apasionado, inteligente y tenaz que ocupa un sitio delantero entre los pioneros del cine universal.

Creemos de interés detenernos un momento en esa etapa de nuestro cine hasta ahora inigualada, cuando el ICAIC ha realizado cortos y documentales y noticiarios con muy subido mérito, más algunos films de largo metraje merecedores de estima. Avivemos, un poco evocadoramente, el recuerdo personal de horas indelebles en la emoción y el fervor.

En 1912-1913 conocíamos no poco del cine europeo, noruego, italiano y francés. Desde 1901, o 1908, habíamos visto películas casi a diario, en una sala aledaña a nuestra casa del barrio del Cristo, en La Habana Vieja. Nos era familiar Tontolini, cómico ítaló; éramos fanáticos de Max Linder y no teníamos mucha simpatía por Sarah Bernhardt, pues le molestaba a nuestro patriotismo la anécdota de los cubanos y los indios con levita. Con ellos se nos confunde el recuerdo de otros artistas y de cintas con mayor o menor prestigio. Recordamos haber oído a nuestro padre señalar, con motivo de *El asesinato del duque de Guisa*, la posibilidad del cine para el estudio de la historia y de la literatura y el teatro. No fueron pocos los *westerns* (oestes) vistos entonces, junto a cintas de procedencia y carácter bien diferentes, con personajes y actores de diversa condición. El teatro tenía para nosotros una atracción mayor, consecuencia de haber visto sobre la escena del Nacional a los Díaz de Mendoza y erguirse en el escenario del Politeama Grande la figura egregia de Enrique Borrás en la personificación de Pedro Crespo, el protagonista viril, y justiciero, de *El alcalde de Zalamea*. Nos quedaron prendidos al oído los versos viriles del labrador, caldeados por la voz clara y vibrante, afirmando el derecho del hombre común a la honra y al respeto que no eran bienes dependientes de otros, ni de los nobles y señores, ni del mismísimo Rey, sino consecuencia de la propia conducta de la condición personal, íntima.

Pero a nuestra devoción le dolía la ausencia en el teatro y en el cine de lo cubano. Por eso fuimos con ansia al Politeama Grande, en la noche del 6 de agosto de 1913. Y tuvimos ante los ojos una figura cubanísima, alabada más allá de lo humano y detractada por debajo de lo peor y menos digno.

Allí, en el lienzo de prodigio, se alzaba vibrante de vida Manuel García, el Rey de los Campos de Cuba, paladín de los pobres frente a los ricos, de los mejores entre los adalides de la causa de Cuba en la pelea contra la Metrópoli, contra la España monárquica explotadora del pueblo cubano. Un soplo de heroísmo llenó la sala en sombras, estremecida por los aplausos y los vivas que jalonaron la proyección de la primera película cubana de largo metraje que surcaba las pantallas de la Isla marcando en ellas una huella nuestra.

Las escaramuzas con los civiles, las estratagemas, el ademán de reto, la acometida arrestada, la reunión sigilosa de hombres y bestias, en la noche alta, transparente y callada; el ataque artero y mortal parecían salirse del cuadrado de fulgor y de su marco negro y desbordarse por la sala, contagiando a los espectadores hipnotizados convertidos en partícipes del hecho heroico y tremendo.

La prensa elogió la efectividad de las escenas del despeñamiento de la locomotora, desde lo alto del terraplén; el asalto al convoy en marcha; la voladura del vagón dinamitado; el incendio de la estación de Quivicán y la persecución de la Guardia Civil. También señaló la caracterización apropiada de los civiles y la interpretación de Gerardo Artecona y Evangelina Adams.

*Manuel García* fue el primero de una serie de films épicos, basados en la lucha de la llamada siempre fiel isla de Cuba que era, en la realidad, la isla insumisa, colonia rebelde, irreductible en las peleas por la independencia y la soberanía absolutas, consideradas por el cubano como el bien máspreciado.

Desde 1913, Enrique Díaz Quesada, primero de los filmógrafos y los directores cubanos, realizó más de una docena de películas, algunas de las cuales poseían interés por el asunto y su tratamiento, por la realización cinematográfica misma, por la exaltación de nuestros valores cuando era mayor el descreimiento en lo cubano y día a día habíamos de sortear una nueva acción, solapada, o abierta, contra nuestra dignidad y contra las fuentes de trabajo y de vida, base de la subsistencia del campesino y del obrero, en suma, contra la riqueza esencial del país.

Vino después *El capitán mambí*, motivo de reconocimiento por el asunto y por muchos pasajes merecedores de atención; además, por el trazado de algunos personajes, entre los cuales se destacan el propio jefe insurrecto y el oficial español. Estaba en acuerdo esto último con la tradicional generosidad cubana, y también con la prédica martiana de la guerra sin odio al español y el propósito inteligente de promover el acuerdo entre los cubanos y la gente de España aquí radicada, que habría de representar un factor afirmativo de lo criollo, de lo nacional, frente a la absorción yanqui en marcha. Acaso no pensaron en todo eso Enrique Díaz Quesada y sus colaboradores, pero el resultado fue el señalado.

Orientado en esa dirección realizó entonces Díaz Quesada *La manigua o La mujer cubana*. El título es elocuente. Dice el film algo de la lucha de la mujer criolla junto al hombre, en la gran pelea por la independencia material y espiritual. La prensa elogió la fotografía y la coordinación del argumento, dos extremos nunca mencionados antes, tratados sin rigor, como correspondía a un enjuiciamiento del cine carente de sentido específico. Se ha de tener en cuenta cómo la crítica cinematográfica propiamente dicha no había aparecido aún, ni en Europa ni en los Estados Unidos. Del año 1915 data el libro *The Art of the Motion Picture*, del poeta Vachel Lindsay, con una serie de críticas de cintas norteamericanas y europeas. Pocosañosantes, entre 1910 y 1912 o 1913, se producen diversas manifestaciones críticas, elementales y sin una valoración específica propiamente dicha. ¿Cómo había de ser diferente entre nosotros? Y acotemos enseguida que la crítica en nuestra lengua la inician dos escritores mexicanos, Alfonso Reyes y Martín Luis Guzmán, hacia 1916, en Madrid.

En 1917 hizo Díaz Quesada, siempre en colaboración como productores con Santos y Artigas, un film centelleante, de una heroicidad y un patriotismo contagiosos. Para su valoración básica baste la mera enunciación del título: *El rescate del brigadier Sanguily*. En el celuloide, alentó la sabana criolla y fulguró en la mañana el machete mambí. El Bayardo criollo y sus centauros pusieron en pie las salas cubanas, cuando ya estaba de moda desentenderse de lo nuestro como no fuera para desmontar e incendiar las increíbles florestas de



ese mismo Camagüey legendario y sembrar de caña la tierra próspera. Para realizar esa cinta inspirada por el memorable relato de Manuel de la Cruz, consultó Enrique Díaz Quesada la figura enhiesta de don Manuel Sanguily y trató la cuestión con otros hombres de la época. De ahí la autenticidad de su película, que la prensa señala y alaba y acerca de la cual se pronuncia con elogio gente autorizada. Hay quien habla de "lección objetiva", con valores didácticos estimables, provechosos para uso de nuestras escuelas en la enseñanza de la historia de la patria y sus figuras señeras.

En ese mismo año de 1917, Díaz Quesada presenta *La hija del policía* o *En poder de los ñañigos*, que responde a la actualidad, o a hechos no muy lejanos, y representa un atisbo de lo folklórico. Está determinado el film, es obvio, por el reportaje y por la leyenda y los rumores populares y padece el melodramatismo inevitable. No es de creer que conociera Díaz Quesada *Los negros brujos* (hampa afrocubana) de don Fernando Ortiz, publicado ese año, pero es una coincidencia que dice mucho del espíritu alerta de Díaz Quesada y de su comprensión de los hechos sobresalientes de una hora dada de nuestro medio. El éxito de esa cinta determinó la realización, dos años después, de *La brujería en acción*, estrenada en enero de 1920 y que alcanzó el mismo éxito del film primero.

El año 1918 presencia la aparición de una película memorable: *El tabaquero de Cuba*, realizada por Díaz Quesada sobre argumento de Pablo Santos, que fue, con Jesús Artigas, el productor. No ha de importarnos el punto de vista social ingenuo, por no decir simplista, inspirado en Samuel Smiles; ni la instancia apaciguadora del ímpetu luchador de la clase obrera. Está allí, inequívocamente, la brega de un sector consciente del proletariado criollo, situado frente al patrón. Y el film responde a un momento agudo de la lucha de clases entre nosotros. Regino López, una gran figura del teatro bufo cubano, que pudo ser un gran actor en cualquier renglón del teatro culto, encarnó al protagonista. Y con él participaron otros cultores del género subalterno mencionado, única expresión de lo nuestro sobre las tablas, y, por lo tanto, único antecedente escénico utilizable por el cine cubano en ese momento. Fue objeto de elogio sumo por la prensa el film, acaso

sobrestimado, pero el mero hecho de realizarlo fue un arresto. En Hollywood y aun en Europa habría sido raro, inimaginable, empeño semejante.

En 1919 aparece un film notorio: *La zafra* o *Sangre y azúcar*. Aquí el doble título, que responde a la novelística de segunda clase, es muy elocuente. En 1918, en octubre, o noviembre, si no recordamos mal, había sido la huelga ferroviaria y azucarera, una de las de mayor envergadura y violencia de la historia de las luchas proletarias en nuestro país. Hubo obreros y policías heridos y muertos y los dirigentes ferroviarios detuvieron al administrador de los Ferrocarriles Unidos.

Una vez más acertaba Díaz Quesada, asistido de su fina percepción de la realidad social criolla, del dramatismo del suceder histórico y de sus posibilidades para la realización cinematográfica y del interés que un film así habría de promover en el público.

El film tenía valores de realización muy estimables y contaba con la presencia de Regino López, el actor de mayor crédito entre nosotros, exceptuado Gustavo Robreño, artista relevante, capaz de la nota caricatural y del acento dramático, dotado, además, de un increíble poder mimético. Y tuvo *La zafra* o *Sangre y azúcar* un enorme éxito de público, acompañado de una alta apreciación periodística.

No es posible pasar por alto el significado de una cinta semejante en ese momento, cuando se agudizaba en una porción mayoritaria del país la lucha contra el yanqui y contra otros intereses extranjeros igualmente expoliadores, y frente a la gran burguesía cubana y a la maquinaria política y estatal mediatizada, entreguista. Quizá no hubo deliberación política en Enrique Díaz Quesada, pero el hecho social imponía su clamor de protesta con las graves implicaciones correspondientes y muy pocos años después, al comienzo de la gran crisis económica y su consecuencia, en lo político, con Machado en el poder, no se habría podido hacer en Cuba una cinta semejante. Pudo no ser gesto del todo consciente *La zafra* o *Sangre y azúcar* pero sí resultaba la denuncia tácita con indisputable elocuencia objetiva.

Dejemos a un lado *Arroyito*, nueva prueba del sentido de la actualidad, del reportaje y del arte como expresión viva de la rea-

lidad circundante que tuvo Díaz Quesada y último de sus films. Sabemos bien que hizo más de una película determinada por el medio criollo de aquellos días y por los criterios de quienes hacían cine entonces en Cuba. Si se hubiera seguido la trocha abierta por Díaz Quesada, hubiéramos logrado en nuestras películas un mínimo de cubanía plasmado en términos cinematográficos estimables.

De 1921-1922 a 1929-1930 se relega la heroicidad mambisa en el 68 y el 95, se soslaya la realidad inmediata y sus hechos relevantes o notorios, se descarta la preocupación por lo cinematográfico genuino y se acude a la plebeyez, a la puerilidad, a la salacidad, a la ramplonería con olvido de lo folklórico y lo popular y de los valores expresivos netamente fílmicos.

En 1929-1930 se realiza la última cinta cubana silente de largo metraje: *La virgen de la Caridad*, producida por Mussie del Barrio, dirigida por Ramón Peón e interpretada por Diana Marde y Miguel de Santos. La antecede *El veneno de un beso*, también de la BPP, es decir, del Barrio, Perdices y Peón. Fue su director Ramón Peón e interpretaron los personajes centrales Mercedes Mariño y Antonio Perdices. Esta última no añade nada a cuanto la precede, pero *La virgen de la Caridad* marca un jalón en la historia del cine en Cuba.

Como si los realizadores hubieran comprendido la significación histórica de una cinta finiquitadora de la etapa silente de la cinematografía en Cuba, lograron impartirle a *La virgen de la Caridad* cubanía, interés humano y dramático y rango cinematográfico. Entronca así ese film con las obras de Enrique Díaz Quesada y continúa una tradición creadora enaltecida de aquellos valores representativos de lo criollo, que Martí juzgaba pródigo hontanar del desarrollo y granazón de un teatro nuestro por los temas y los asuntos y por el perfil y el acento de la forma.

Treinta años después de su realización, *La virgen de la Caridad* ha sido objeto del encarecimiento de Georges Sadoul por poseer merecimientos de fondo y de forma muy atendibles en los días finales de la etapa silente. Y como un dato de interés, expresor de la concepción de los orientadores de la BPP, diremos que el film tiene letreros en español y en inglés. Se pensaba, con verdadera ingenuidad, que Hollywood se

podiera interesar en una cinta así y distribuirla por los Estados Unidos, ¡justo en el momento en que el afán de predominio y el ímpetu imperialistas alcanzaban la marca más alta! Eran los días, no se lo ha de olvidar, en que el gobierno de Cuba y los de algunos otros países del Río Grande abajo le reconocieron a los yanquis, en la famosa Conferencia Panamericana de La Habana (1928), el derecho de intervención en nuestras cosas, promovedor de la frase de H. L. Mencken, en entrevista con nosotros publicada en la revista *Carteles*, que, de intentar librarse los cubanos de la dictadura machadista, "los marines pasarían bajo el Morro, a la caída de la tarde". Y recuérdese cómo, el 5 o el 6 de septiembre de 1933, pasaron bajo el Morro navíos de guerra yanquis en zafarrancho de combate; si bien no llegaron a desembarcar los *marines* porque Batista hizo el primer ademán entreguista y servil ante el imperialismo, que decidió esperar hasta ver el rumbo de lo que parecía una revolución pero podía ser, en verdad, mera gesticulación, ademán vacío y mentiroso, como lo fue efectivamente, genuina contrarrevolución.

*La virgen de la Caridad*, dirigida por Ramón Peón sobre argumento de Enrique Agüero Hidalgo, fue el último film silente cubano. Y fue, sobre todo, la última cinta íntegramente nuestra por el asunto y por la forma. Hay en ella factores adventicios y elementos del sainete en su expresión ínfima, enturbiadores de la esencia dramática del asunto. Se percibe en *La virgen de la Caridad* la influencia de la escena bufocubana, la falta de sentido dramático y de comprensión del juego de las clases sociales. Pero hay, en cambio, un claro sentimiento patriótico, una afirmación del pasado de la lucha mambí desconocida no pocas veces en la República. Se ha de agregar la radical filmicidad de *La virgen de la Caridad*, presente en el agudo juego de la cámara y en el sagaz empleo del montaje. Estamos ya en las vísperas de la aplicación del sonido, que tiene su primera expresión en el corto *Maracas y bongó*, sainete brevísimo en el que aparecen los componentes del bufo cubano. Hay canto y baile nuestros, la mulata sandunguera, el chévere barriotero, el policía complaciente, en el marco del típico solar habanero.

Con mayor dimensión, y combinados con otros factores menos elementales, éstos serán los componentes de la mayor parte de los films cubanos hasta el primero de enero de 1959. Se ha de exceptuar la primera película sonoro-parlante de largo metraje: *La serpiente roja*. Dirigida por Ernesto Caparrós y producida por Luis R. Molina (Royal News) y Félix O'Shea, tiene por intérpretes principales a Pituca de Foronda, Aníbal de Mar y Ramón Valenzuela. Es una imitación de los films de crimen y misterio y carece de cubanía y de interés humano, si bien cuenta con leves atisbos cinematográficos productos del sentido filmico de Ernesto Caparrós.

Vino luego *Tam-Tam*, película con indisputable valor por cuanto está presidida por la voluntad de hacer cine. Por otro lado, su primera parte es un intento de apresar los motivos musicales y danzarios afrocubanos de carácter litúrgico. El hecho va a presentarse de nuevo en *Sucedió en La Habana*. Tratado con superficialidad en esta última y en otras cintas posteriores, sin otro objetivo que atraer la atención del público, se convirtió en un lastre y constituyó una frustración de las enormes posibilidades del film sonoro para la expresión de un aspecto de interés en la transculturación en nuestro medio de las manifestaciones africanas.

Sin embargo, todas esas cintas, incluidas las que padecen deficiencias mayores, contienen elementos interesantes por cuanto evidencian las posibilidades eminentes del film para apresar expresiones esenciales de nuestra cultura. Lo mismo *Sucedió en La Habana* que *Tam-Tam* probaron la filmicidad latente en las danzas rituales y folklóricas y aun en los bailes meramente populares. Éstos y aquéllas cobran en la pantalla, si se aplican el lente y el montaje con sentido filmico, características plásticas y dinámicas insospechadas y ofrecen al realizador sensitivo una ocasión creadora eminente. El hecho tiene hondura y proyección tales que el doctor Fernando Ortiz y el realizador Armando Menocal, uno de nuestros *amateurs* con mayor capacidad por el dominio técnico, hicieron un breve documental titulado *Fiesta de santería* que, por razones desconocidas por nosotros, no se ha proyectado de nuevo.

En 1938 se produce la primera cinta de esa etapa con pretensiones de producción a la manera de Hollywood y de lo hecho en México, en Argentina y en España: *Sucedió en La Habana*, obra confusa, híbrida; es muestra de lo que ha de ser la producción de Películas Cubanas S. A. (PECUSA), primera productora cubana organizada con un criterio industrial, que pudo ser punto de partida de un cine nacional digno de tal nombre y que en nada contribuyó al desarrollo del cine nuestro. Por lo contrario, PECUSA acrecienta los errores anteriores al enfatizar la pobreza de fondo y la futilidad de la forma, a más de reiterar el pintoresquismo, la superficialidad, la ramplonería, la plebeyez.

Se eludió con pertinacia al escritor de calidad y se entregó la expresión literaria de los asuntos a gente hecha al poco más o menos, habituada a la falta de rigor, carente de ánimo poético, sin ímpetu creador, sin concepto de la belleza de la palabra. Los realizadores buscaron asuntos con posibilidades para la música, el baile y las canciones, acumuladas éstas en número abrumador, combinados en escenas con frecuencia salaces, en tanto que las cámaras no trascendían las tomas de la fronda criolla y penachos de palmas a contraluz del horizonte despejado, o cargado de nubes, olas cariciosas sobre la arena, o batiendo el acantilado. Y de los conflictos humanos de rango mayor, con las peculiaridades esenciales, o siquiera adjetivas, determinadas por nuestra condición de país semicolonial, subdesarrollado, compelido económica y políticamente por intereses financieros insaciables apoyados en una poderosa maquinaria bélica; de todo eso, de la verdad de Cuba factoría yanqui, nada, ¡absolutamente nada!

De la producción de PECUSA se puede mencionar algún que otro film con un mínimo de méritos, ejemplo acaso único, *Romance del palmar*, con la historia de la muchacha campesina engañada por el galán habanero, realizado con discreción cinematográfica y prestigiado por la presencia de Rita Montaner, artista popular poseedora de condiciones relevantes y de una personalidad vigorosa, muy criolla.

Sería injusto desconocer un film de esa época: *Prófugos*, dirigido por Ernesto Caparrós, fotografiado por Raúl Cline y Caparrós, montado por éste y por Fred Bain. Contó con una

excelente partitura musical de Alfredo Brito. Por la fotografía y por el montaje es esa cinta de lo mejor de cualquier etapa de nuestro cine. Y es permisible igual afirmación de *Ahora seremos felices* (1939),<sup>2</sup> dirigida por el norteamericano William Nolte, con dos figuras hispanoamericanas tan aplaudidas como Mapy Cortés y Juan Arbizu.

De los años posteriores, o sea desde 1940 a las vísperas de la caída de Batista y el triunfo de la Revolución cubana, no hay un film merecedor de atención como expresión de lo nuestro. Por eso no citamos títulos, fuera de *Siete muertes a plazo fijo*, que fue obra bien realizada cinematográficamente dentro del género de crimen y misterio, pero carente de singularidad nacional. Y se podría recordar, también, *Casta de robles*, que pretende tratar el problema de la tierra y la explotación campesina y queda, en verdad, en mero pintoresquismo vacío y con pretensiones.

De los días iniciales de la segunda década del siglo a 1959 hay más de ocho lustros, durante los cuales no realiza el cine en Cuba una docena de obras merecedoras de consideración y estima. Y de todas ellas, en lo que respecta a la expresión de lo nacional, sólo podemos encomiar las películas citadas de Enrique Díaz Quesada y *La virgen de la Caridad*.

Por otra parte, la producción no cobra carácter industrial, es decir, la realización de películas según un plan general atento a las exigencias financieras basado en la distribución local y en la exportación a los mercados de habla española. Sólo en el caso de la PECUSA hubo algo de eso, pero sin rigor, de modo improvisado y de las manifestaciones de nuestra época demandadoras de planificación, de orden, en la producción y en la distribución el cine figura entre las que exigen más decididamente tales requisitos. En el caso de Cuba, la demanda inexcusable era mayor por la parvedad de nuestro mercado local, con no más de quinientas salas y teatros, menos de cuatrocientos mil asientos y un precio promedio por debajo de los treinta centavos. Esa circunstancia exigía el mercado exterior, logable, en casos semejantes sólo mediante la

<sup>2</sup> En el *Catálogo de cine cubano (1897-1960)*, de María Eulalia Douglas, tiene como fecha de terminación 1938; pero su estreno se realizó en el año siguiente.

coproducción. Por eso hubo incesante coproducción cubano-mexicana. Esas cintas no merecían consideración mayor ni por los temas ni asuntos, ni por la realización filmica, pero tuvieron éxito mercantil, según ocurría, y ocurre con la casi totalidad de las películas de esa zona productora, tanto en el propio México como en el resto de Hispanoamérica.

Ahora hemos de señalar cómo desde el comienzo del cine entre nosotros sólo una gran parte de los films *amateurs* y de las cintas científicas han estado a la altura de lo mejor en América y en todo el mundo. El cine de ficción, como hemos reiterado, apenas si merece consideración, exceptuados los films mencionados de Enrique Díaz Quesada, *La virgen de la Caridad* y alguna otra obra ya aludida.

El film informativo y periodístico, el noticiario, fue un renglón con eficacia suma en el cine cubano desde los comienzos hasta los días mismos del triunfo de la revolución derrocadora de la tiranía batistiana. En esa labor de los noticiarios se ha de recordar los reportajes con las agresiones criminosas al estudiantado y los obreros durante el machadato, a la caída de la tiranía y los días que la siguen; las violencias batistianas desde 1933 hasta la huelga de marzo y después.

Desde el 10 de marzo de 1952, los noticiarios rinden una jornada valiente y fructífera y llegan hasta la Sierra misma, a más de registrar con denuedo y dominio técnico los muchos momentos terribles en la mayoría de los cuales el estudiantado, muy especialmente la hueste de esta Casa de Estudios, fue protagonista.

Por último, hemos de recordar lo hecho desde el primero de enero de 1959 hasta la entrada de Fidel Castro, registrada con ejemplar maestría en una atinada vinculación con la televisión.

Si no olvidamos la calidad técnica de buena parte de la prensa, especialmente en el renglón gráfico, comprendemos mejor la valía del noticiario en nuestro país. Algunos de los camarógrafos cubanos enviaban noticias de los sucesos señalados a los noticiarios de otros países.

El film de propaganda comercial alcanzó un alto nivel en Cuba, en particular en los últimos años. Nos referimos, claro está, a la calidad técnica, al valor específico, independientemente de los objetivos y el contenido.

Como en el caso de los noticiarios, no hemos de citar nombres individuales, ni títulos de firmas y empresas. Baste,



en esta ojeada, la mera formulación de lo hecho en uno y otro renglón.

Las películas de este programa de cine cubano de la Sección de Cinematografía de la Comisión de Extensión Universitaria forman parte de la Cinemateca, o Filmoteca, de la Universidad de La Habana, creada en 1948-1949 por el Departamento de Cinematografía.

Son representativas del largo período que va de los comienzos a los finales de la etapa del cine silente en nuestro país y testimonio único de esa jornada. Y lo mismo se puede decir de films como *Maracas y bongó* y *La serpiente roja*, de los primeros de la era sonoro-parlante.

Como tales los hemos de ver y juzgar, sin dejarnos arrastrar por los aspectos ridículos de la moda y de las peculiaridades de las maneras de la gente y de sus movimientos, determinados estos últimos por la técnica mecánica del cine de entonces.

Nótese, además, que hemos dejado de mencionar un gran número de películas, especialmente las realizadas en los últimos años de la década del treinta al cuarenta y de los comienzos de ésta a 1958, por considerar que no se diferencian de las aquí mencionadas y valoradas. No aportan nada, en suma, al desarrollo del cine como arte, ni representan las ideas y los sentimientos genuinos y mejores del pueblo cubano. Por los asuntos, ya que sería excesivo hablar de temas en el sentido radical del término, carentes de rango humano; por la superficialidad de la óptica con que se enfocan esos asuntos, fundamentalmente anecdótica; por la presentación, sin ánimo creador, de los aspectos menos dignos de las costumbres populares se puede afirmar que no constituyen tales cintas la expresión de un cine nacional con un mínimo estimable de valores de contenido y de forma.

*La Habana, 1963*