

Disonancias y lealtades al género histórico en *Clandestinos* y *Hello, Hemingway*

Joel del Río

Fragmento inédito de la tesis presentada en opción al Doctorado en Ciencias del Arte: «Códigos narrativos, genéricos, autorales y transtextuales en los filmes de ficción de Fernando Pérez».

Este texto fue concluido a pocos días de conocer que Fernando Pérez estaba enfrascado en la conclusión de *Insumisa*, su cuarto intento dentro de los códigos del cine histórico —en una relación que incluye *Clandestinos* (1987), *Hello, Hemingway* (1990) y *José Martí, el ojo del canario* (2010)— y segundo de sus filmes que se aproxima a la variante biográfica de un personaje real. Probablemente *Insumisa*, al igual que *José Martí...*, se aparte del didactismo e intente revalidar el crecimiento moral, intelectual y espiritual de un ser humano excepcional, y al mismo tiempo común y corriente, un personaje puesto a compartir con el espectador sus más íntimos miedos, angustias y vulnerabilidades.

Documentalista remiso, pues se dedicó a este género solo porque el ICAIC de aquella época carecía de otras opciones vinculantes con el cine, Fernando Pérez pertenece a la llamada «segunda generación», aquella que sucedió a quienes fundaron el Instituto. Luego de su acceso a la presidencia del ICAIC, en 1982, Julio García Espinosa impulsa un tipo de filmes más distendidos y genéricos, cercanos al público masivo, además de promover el debut en el largometraje de ficción de documentalistas «forzosos» como Juan Carlos Tabío (*Se permuta*, 1983), Rolando Díaz (*Los pájaros tirándole a la escopeta*, 1984), Daniel Díaz Torres (*Jíbaro*, 1985), Orlando Rojas (*Una novia para David*, 1985), Constante Diego (*Un corazón sobre la tierra*, 1985), Víctor Casaus (*Como*

la vida misma, 1985), Luis Felipe Bernaza (*De tal Pedro tal astilla*, 1985) y Fernando Pérez (*Clandestinos*), quien había esperado veinticinco años por la ansiada madurez y por la consiguiente oportunidad para rodar ficción.

La ópera prima de Fernando confluía en líneas generales con la espléndida tradición de cine histórico cubano de los años setenta y ochenta. Debe tenerse en cuenta que antes de dirigir largometrajes, Fernando pasó por la asistencia de dirección a Tomás Gutiérrez Alea en *Una pelea cubana contra los demonios* (1971) y a Sergio Giral en *El otro Francisco* (1974), dos películas definitivas en cuanto al demarcado historicista del ICAIC en los años setenta. Además, en la etapa inmediatamente anterior a la aparición de *Clandestinos*, Humberto Solás destacó en la realización de soberbios filmes históricos como *Cecilia* (1981), *Amada* (1983) y *Un hombre de éxito* (1986), e incluso en los documentales anteriores a su ópera prima —*Camilo* (1982) y *Omara* (1983)—, Fernando se ampara en el devenir testimonial, documentado y cronológico de sus protagonistas. Entonces, no es de extrañar que sus dos primeros filmes se relacionen estrechamente con las invariantes genéricas del cine histórico, aunque también las diversifiquen a partir de incorporar códigos tipológicos e iconográficos inherentes al *thriller* y el melodrama. En tales disonancias nos queremos concentrar a continuación.



Clandestinos: protagonistas reales «complicados» en un *thriller*

Con la intención de hacer una historia de amor en tiempos de la lucha clandestina contra la dictadura, y muy identificado con la extrema juventud de los protagonistas debido a que el director era muy joven también en la época que intentaba retratar, Fernando Pérez opta por una puesta en escena pensada milimétricamente en función de la transparencia narrativa y la controlada exposición cronológica de cada conflicto, siempre dentro de un estilo enunciativo directo y cierto convencionalismo genérico en el manejo de los recursos expresivos aplicados a potenciar el patetismo trágico, la épica o la solemnidad imprescindibles para recrear hechos históricos trascendentales.

Además de ajustarse a la tipología de personajes del cine histórico, en tanto se trata de una ficción inspirada en acontecimientos y personajes reales, *Clandestinos* se desmarca de ciertas convenciones didácticas y estrictamente documentadas, en tanto su diseño de personajes toma cierta distancia respecto a los modelos reales, y las historias de vida se apartan de los paradigmas narrativos propios de la biografía convencional. Así, el filme se atiene a diversos iconos cincuenteros (anuncios publicitarios, el estadio de béisbol del Cerro, los boleros de Lucho Gatica, el programa televisivo *Reina por una día*), todo ello hermosado por una trama y una fotografía que establecen, en colaboración con la dirección de arte, la pátina de la remembranza y la nostalgia, pues se contempla el pasado con cierta añoranza por la plenitud y el ascenso moral de aquellos jóvenes, sus amores y esperanzas.

A partir de un tono que alterna entre la relación de las acciones físicas de los protagonistas y el romanticismo que irradian sus relaciones personales, *Clandestinos* diversifica la narración propia del cine histórico a la cubana y tributa, en primer lugar, a la sintaxis del *thriller*, en tanto su diégesis se concentra en las acciones físicas y el suspense, desde las primeras escenas en el estadio de béisbol hasta las célebres secuencias finales del tiroteo en la azotea y en la calle, en un despliegue de peripecias físicas acometidas por personajes que atentan contra el *statu quo*, y por ende se enfrentan con «la ley y el orden». Del *thriller* proviene también el cuadro de oponentes y perseguidores, representados cual «fuerzas oscuras que estremecen el mundo ordinario y empujan a los personajes en un terreno de acechanzas y desaliento, donde no se puede confiar en nadie».1 De este modo, se polariza la integridad de los sujetos clandestinos y la inmoralidad o crueldad de sus oponentes, en tanto los cinco

protagonistas representan la inocencia culpabilizada, perseguida, acosada o encerrada en prisión, tal y como le es inherente a un género en el cual «los personajes inocentes se ven precisados a huir, luego de desacatar, de alguna manera, los dictados del *establishment*, o encarnar, de uno u otro modo, una cierta crítica al orden social e institucional».2

La utilización de los códigos de acción y caracterización en función del *thriller* buscan a toda costa la identificación del espectador con estos héroes devenidos víctimas, en franco enfrentamiento con los esbirros y perseguidores, mientras se denota el sacrificio y acoso a que son sometidos en una vida marcada por la inseguridad y el peligro, dos elementos claves en la narrativa de este género, del cual procede también el alto suspense de un relato estructurado mediante interrogantes no respondi-

das sobre los constantes cambios de fortuna de los héroes, convertidos en víctimas, y un destino final que demuestra la validez de su lucha.3 Así, se polariza la acción entre perseguidores y perseguidos, justicieros y abusadores, con la consiguiente exposición de la valentía ante el peligro físico derivado del enfrentamiento con la policía. *Clandestinos* también se acoge a cierta tipología de personajes inherente al cine negro, en tanto se inserta un romance en la narrativa del tipo duro para que el filme se acomode a los parámetros de las obsesiones patriarcales.

Desde las fotos fijas de la extensa secuencia de créditos se introduce también la iconografía del *thriller* cuando se presentan —desde el código del enigma, pues el espectador desconoce de qué se trata— imágenes de enfrentamientos físicos, o con armas

de fuego, entre policías y jóvenes revolucionarios. En la secuencia, se escucha la percusión que recuerda el tictac del reloj, y «golpes» reiterados de cuerdas que incentivan el suspenso. Un carro de los años cincuenta (de policía) atraviesa todo el encuadre, en un ambiente urbano, de calle oscura. Todo ello suele formar parte de la iconografía del *thriller*, incluso en la variante de cine negro norteamericano, todavía dominante en la época en que se desarrolla la película. Además, la pirotecnia y los efectos de trucaje, junto con el montaje dinámico, fragmentario y alterno (alternancia entre perseguidores y perseguidos) tributan a la iconografía de un género que suele concentrarse en las acciones físicas y enfrentamientos armados, y en un montaje que yuxtapone numerosos planos cortos, y de notable movilidad, dos características que varios estudio-

sos⁴ advierten en numerosos filmes de este corte realizados por Alfred Hitchcock.

Sin embargo, las articulaciones tipológicas e iconográficas de *Clandestinos* superponen tres niveles genéricos, pues además de tributar al cine histórico y el *thriller*, también se remiten al melodrama en tanto el filme relata dos historias de amor con final infuasto. Ambas relaciones están imposibilitadas por el cerco de la muerte y la persecución, las emboscadas y angustias de la clandestinidad hasta el final, cuando llega la redención mediante el sacrificio, la inmolación y la muerte por amor, una situación intrínsecamente vinculada al melodrama romántico según teóricos como Peter Brooks⁵ y Thomas Elsaesser.⁶ De este modo, los protagonistas, héroes y heroínas, devienen víctimas dentro de una «función ritual», o «expresión cultural colectiva» que le es

inherente al melodrama,⁷ un género que también dicta la atracción entre opuestos, tal y como ocurre en la creciente aproximación que establecen Nereida y Ernesto, a pesar de que entre ellos se alzan diversas barreras (sociales, raciales, de temperamento) que el amor debe transgredir, como también dictan las invariantes del melodrama.

La iconografía del melodrama romántico se asocia con la evocación, emprendida por *Clandestinos*, de una época de ilusiones y sueños juveniles mediante los colores, el vestuario y la música que envuelven, y redimensionan, las alegrías simples y desconsuelos íntimos de los protagonistas. Estos se mueven constantemente entre los espacios sociales donde se representa la protesta y la violencia, y los espacios domésticos donde triunfa la confraternidad, el amor y la libertad. Además, ciertos iconos de la feminidad (el carmín en los labios, el esmalte de uñas, el bolero edulcorado y el vestuario a la moda) se impone en torno a Nereida, dentro de un espacio femenino y sentimental, cuando se acicala para visitar a Ernesto en el primer encuentro entre ambos. La tosquedad y el desaliño del varón contrastan con las imágenes sonoras y visuales que envuelven a la muchacha, pues se recrea la antítesis entre los símbolos respectivos de antinomias del

tipo hombre-mujer, intransigencia-labilidad, protección masculina y vulnerabilidad femenina. Nereida es presentada cual principio complementario de la rectitud esquemática del líder, dentro de una historia de amor que concluirá con inmolación, sangre y muerte, elementos también vinculados a la tradición representacional del melodrama y su dinámica intrínseca de transgresión-castigo-redención.⁸

***Hello, Hemingway* y los ideales de realización femenina**

Confiesa Fernando Pérez en una entrevista con Oscar Alonso para la revista *Alma Máter* (de mayo-junio 1998), titulada «Un riesgo cada vez mayor»:

Clandestinos y *Hello, Hemingway* son complementarias porque la primera es el reflejo de esa época desde la épica, de aquellos que hicieron la historia, y la segunda es la otra cara de la moneda, es decir, la historia, en pequeño, la gente con sus sueños, sus proyectos individuales y cómo esos sueños pueden frustrarse, pero no así la esperanza. Sin embargo, en ambas películas traté de reflejar el sentimiento dentro de la época.

Es decir, que ambas películas se alinean arquitectualmente⁹ con ciertas tendencias del cine histórico internacional impuestas a finales de los años ochenta y dedicadas a fomentar los discursos biográficos, históricos, y a potenciar los conflictos del protagonista con el medio, en un contexto represivo, dentro de un entorno retro y nostálgico.

A diferencia de la mayor parte del cine histórico cubano de los años setenta, donde todo tiempo anterior a la Revolución se mostraba con signo negativo, *Hello, Hemingway* presenta un pasado muchas veces alegre, glamoroso y atractivo, como se percibe en las luminosas secuencias iniciales de las dos primas bañándose furtivamente en la piscina de Hemingway, o en la reconstrucción de la calle Galiano con su antigua animación comercial, sus relucientes cafeterías, sus parquímetros y toldos. El aire evocador de ilusiones de juventud se expresa a partir de la manipulación lumínica y cromática, con los tonos pastel, las luces difuminadas y las suaves tonalidades, inherentes a una infinidad de filmes retro y románticos, sobre todo a los melodramas en la línea *coming of age*, que describen el arribo a la adultez, más o menos traumático, de algún joven inconforme, como lo es Larita, la protagonista.

Además de moverse dentro de la dicotomía adolescencia-adultez, la muchacha también elige entre



la persistencia por lograr un sueño y el abandono a la inercia y la cotidianidad, dentro de oposiciones simbólicas del tipo triunfo-derrota, recreadas a partir de la apropiación intertextual de numerosas frases extraídas de la novela *El viejo y el mar*. La célebre «un hombre puede ser destruido, pero no vencido» cambia de sexo para apoyar la reflexión sobre triunfo y fracaso a nivel del espacio doméstico y mediocre, o la conquista de un espacio social y trascendental representado por el Instituto y la maestra, la librería y el viejo Tomás, y sobre todo por Hemingway y su Finca Vigía.

Desde el exergo inicial (encima de la casona blanca aparece el texto «El escritor Ernest Hemingway vivió durante más de 20 años en Finca Vigía, ubicada en San Francisco de Paula, un pueblo en las afueras de La Habana. La acción de esta película transcurre en 1956»), *Hello, Hemingway* se remite a un periodo específico, a lugares reales, y así abundan los iconos visuales y sonoros de anclaje temporal, en tanto se reinterpretan los años cincuenta como una época de emprendimientos personales que, a diferencia de *Clandestinos*, se desvinculan de la épica nacionalista y más bien ilustran un pasado de inocencia y esperanzas contemplado con nostalgia. A partir del código referencial se establecen entonces

las convenciones tipológicas del cine histórico con la ilustración de cierto contexto específico y la presencia de un personaje real, Ernest Hemingway, a partir de numerosas alusiones a todo lo que él representa en tanto hombre de éxito, rico, famoso, en contraste con estas mujeres pobres, Larita, la madre, la tía, la abuela y la prima. Esta contraposición sociológica entre la protagonista y su medio es propia de las reflexiones que suele aportar el cine histórico.¹⁰ Incluso ocurre que Larita se desentiende de la participación en las contiendas sociales y políticas acometidas por sus contemporáneos.

De todos modos, Larita representa tácitamente la voz, las esperanzas y las frustraciones de muchas mujeres en toda una época, como suele ocurrir con los filmes históricos que enfatizan «el drama individual por encima de la épica»¹¹ y recortan las aspiraciones personales sobre el telón de fondo epocal, máxime cuando tales anhelos se relacionan oblicuamente con la filosofía sobre el triunfo y la derrota desplegada en la novela *El viejo y el mar*. Además de aportar la ilustración de una época y adaptar indirectamente la novela, *Hello, Hemingway* se apoya en una situación dramática muy similar a la relatada por centenares de melodramas femeninos o *woman's films*, definidos por Basinger¹² en tanto narraciones

cuyo centro dramático es una mujer «tratando de lidiar con problemas emocionales, sociales y psicológicos surgidos del hecho de su identidad sexual». En diversas escenas de Larita, con la doctora Martínez o en la librería de Tomás, se insiste en la ambición intelectual de la muchacha, en su carácter soñador y en sus ilusiones o aspiraciones mayores, amén de su perenne inconformidad con la pobreza material y espiritual, y de su rechazo a la medianía. Es por ello que intenta eludirlas, evadirse, en busca de un sueño: estudiar literatura en Estados Unidos.

A pesar de las múltiples adversidades y reveses, Larita permanece fiel al impulso de la inconformidad, a la aspiración de mejoría. Por supuesto que ella cuenta con el auxilio o el desacuerdo de varios personajes como la doctora Martínez, la abuela Josefa y el viejo Tomás, quienes se distinguen por su actitud solidaria, idealista y de progreso, en tanto estimulan, consciente o inconscientemente, los sueños e ilusiones de la muchacha, mientras que la madre de Larita, su tía Rosenda, la prima y el tío (cabeza de familia) aparecen marcados por una actitud de conformismo y supervivencia, y por tanto manifiestan, más o menos abiertamente, su antagonismo frente a los sueños de superación de la muchacha. Precisamente en esta órbita más íntima, doméstica, es que el filme adquiere su carácter de melodrama filial y femenino, con la crisis de convivencia con parientes que apenas la comprenden, o cuando Larita culpa a su madre de todas sus dolencias, incluidas la pobreza y la bastardía.

El carácter melodramático de inadaptación al medio se refuerza cuando los desacuerdos en torno a las aspiraciones de Larita alcanzan también la relación con Víctor, el novio, en tanto él es activo y colectivista, en comparación con la pasividad y el individualismo de ella. Debe recordarse que las incompatibilidades de caracteres e intereses entre los enamorados constituyen abrevadero tradicional del melodrama romántico y los conflictos irreconciliables entre ellos se explican en la escena en que Larita le cuenta que se va a una beca en Estados Unidos, y Víctor la acusa de abandonar en Cuba todas las cosas por las que vale la pena luchar, incluida la relación.

Al igual que centenares de melodramas femeninos o filiales de los años cincuenta y posteriores, *Hello, Hemingway* sitúa buena parte de sus escenas claves en el ámbito doméstico, interior, donde conviven dos, tres o cuatro mujeres de edades, temperamentos y aspiraciones divergentes. Así, el espacio doméstico alcanzará una dimensión negativa, y hasta carcelaria, a medida que avance el filme, mientras que los lugares asociados al sueño de



nan con el melodrama en tanto se subraya la adversidad de un medio social frustrante y angustiante, se reiteran conflictos filiales y domésticos, o se insiste en las acciones sacrificiales o de esperanzada renuncia, que dignifica a los personajes.

Así, aureoladas, dignificadas, aparecen Nereida, cuando mira a la cámara, junto al cadáver de Ernesto, al final de *Clandestinos*, y Larita, de pie, a la orilla de la casona blanca o del mar, saludando a Hemingway o a un viejo pescador, mientras escuchamos la voz de su esperanza irreductible: «Allá arriba, junto al camino, en su cabaña, el viejo dormía nuevamente, todavía dormía de bruceas, y el muchacho estaba a su lado contemplándolo. El viejo soñaba con leones en la playa».



1 Stuart Voytilla. *Myth and the Movies. Discovering the Mythic Structure of 50 Unforgettable Films*, Michael Wiese Productions, Los Ángeles, 1999.

2 Thomas M. Leitch. (2002). *Crime Films*. Cambridge University Press, 2002.

3 Martin Rubin. *Thrillers*. Cambridge University Press, 1999.

4 Autores como Charles Derry (*The Suspense Thriller: Films in the Shadow of Alfred Hitchcock*. McFarland, Jefferson, 1988) y Robin Wood (*Hitchcock's Films Revisited*. Columbia University Press, Nueva York, 2002).

5 Peter Brooks. «The Melodramatic Imagination». En Marcia Landy (ed.), *Imitations of Life*. Wayne State University Press, Detroit, 1991.

6 Thomas Elsaesser. «Tales of sound and fury: observations on the family melodrama». En B. K. Grant (ed.), *Film Genre Reader IV*. University of Texas Press, Austin, 2012.

7 Thomas Schatz. «The Family Melodrama». En Marcia Landy (ed.), *Imitations of Life*. Wayne State University Press, Detroit, 1991.

8 Carlos Monsiváis. *Aires de familia (Cultura y sociedad en América Latina)*. Anagrama, Barcelona, 2000.

9 Gerard Genette. *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Taurus, Madrid, 1989.

10 Susan Hayward. *Key Concepts in Film Studies*. Routledge, Nueva York, 1996.

11 Ira Konisberg. *Complete Film Dictionary*. New American Library, Nueva York, 1987.

12 Jeanine Basinger. *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women. 1930-1960*. Alfred A. Knopf, Nueva York, 1993.

Joel del Río (La Habana, 1963)

Crítico de cine, periodista y profesor de Historia del Cine en FAMCA. Ha publicado, por Ediciones ICAIC, *Los cien caminos del cine cubano* (2010), en coautoría con Marta Díaz; *Melodrama, tragedia y euforia de Griffith a Von Trier* (2012) y *La edad de las ilusiones, el cine de Fernando Pérez* (2016).

Larita y la presencia de Hemingway están marcados por la luminosidad y los colores claros, como se percibe en las varias escenas en que la protagonista sale de su casa a un exterior luminoso, reforzado por el blanco brillo de la verja y de la casa del escritor, que contrasta con las sombras y el grisáceo sepia o verdoso de la casa de madera y tejas donde vive la familia. De este modo, se comparan típicamente el exterior luminoso, el blanco papel del diario y la blusa muy clara de Larita con el ocre, el marrón y el verde muy oscuro del hogar pobre y represivo.

De este modo, tanto *Clandestinos* como *Hello, Hemingway* evidencian espacios iconográficos adscritos a la ilustración de los años cincuenta, es decir, al cine histórico. En la primera de las mencionadas los códigos de acción y enigma tributan también al *thriller*, y en la segunda las aspiraciones de la protagonista se distribuyen entre espacios privados y sociales, vinculados a las ideas de frustración o realización personal, alternancias ligadas al melodrama femenino. A pesar de que la tipología de personajes remite semánticamente a lo histórico (personajes reales en entornos documentados), su diseño y las situaciones que atraviesan se relacio-

