

Sobre el discurso audiovisual de la diáspora*



Juan Antonio García Borrero

A diferencia de los estudiosos de la literatura y artes plásticas, los investigadores del cine cubano aún no han insertado en su agenda de pesquisas el tema del audiovisual realizado en la diáspora. Y esto no deja de ser alarmante en una época en la que ya no es posible explicar “lo nacional” sólo desde un punto de vista estrictamente territorial o geográfico.

Es cierto que por las características tan singulares del cine, siempre ha sido muy complejo precisar la nacionalidad de las películas, mucho más ahora, debido a las cada vez más mestizadas estrategias de producción. Pero a pesar de ello, tal como nos sugiere Nancy Berthier, “a nivel de recepción, en particular en la crítica, el criterio de nacionalidad se utiliza como algo incuestionable que sirve no solamente como instrumento para clasificar las películas sino también como clave para entenderlas y valorarlas”, deducción que le permite deslizarse a la investigadora una interrogante que invita a la polémica: “¿Cómo funciona el criterio de nacionalidad en el discurso crítico sobre cine?”

En el caso del cine cubano, habría que preguntar a la crítica que se ocupa de éste qué es lo que determina que una película sea considerada “cubana”: ¿su temática?, ¿el origen de sus realizadores?, ¿el lugar de producción?, ¿la procedencia del capital invertido?, ¿el uso del idioma español? Si es la temática lo que decreta la cubanía de este cine, entonces películas como *Cumbite* (1964), de Tomás Gutiérrez Alea, o *Amor en campo minado* (1987), de Pastor Vega, obviamente no lo son, con todo y los créditos del ICAIC en su elaboración. Si es por el origen de los realizadores nos veremos precisados a llamar cubana a *Me olvidé de vivir* (1980), realizada por Orlando Jiménez Leal en España para lucimiento del cantan-

te Julio Iglesias. Si es el lugar de producción entonces “Memorias del desarrollo” (que filma actualmente Miguel Coyula una buena parte de ella en Nueva York) jamás figurará en nuestra filmografía. Si es por la dimensión del capital invertido *Fresa y chocolate* (1993), de Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, será más mexicana y española que cubana. Si es por el uso del idioma, una cinta como *De espaldas* (1957), rodada en Cuba por Mario Barral, con actores cubanos pero hablada en inglés como estrategia comercial, quedará en un limbo imposible de definir alguna vez.

El asunto, desde luego, merece un enfoque menos ligero. Lo primero será insistir en que no es la permanencia en la Isla lo que determina ese “ser cubano” que tantas veces se ha mencionado, porque hombres como Heredia o Martí estarían de plano excluidos de esa condición, dado que buena parte de lo que escribieron lo hicieron en el exilio. Por el contrario, hay una producción realizada por cubanos en el exterior donde es posible advertir una manera de pensar o imaginar la Isla y sus problemas, diferente a como lo hacen los cineastas foráneos. Eso es lo que distinguen a *Azúcar amarga* (*Bitter Sugar*, 1996), de León Ichaso, o *La ciudad perdida* (*The Lost City*, 2006), de Andy García, de *Los reyes del mambo* (*The Mambo Kings*, 1992), de Arne Glimcher, o *The Perez Family* (1995), de Mira Nair, entre otras que han querido acercarse desde Hollywood a la problemática insular. No estamos hablando del resultado estético, sino de la forma en que se detecta como común el singular interés por el destino de la nación, la obsesión por el origen y raíces enclavadas en la patria distante, así como la ansiedad por el retorno.

Por otro lado, no hay que olvidar que el cine emergió en un período histórico en que el concepto “nación” gozaba de una popu-

laridad simbólica extraordinaria. El hecho mismo de que todavía hoy los expertos se obsesionen por fijar la paternidad del invento (ya sea apelando a la nacionalidad de los hermanos Lumière, o al lugar geográfico en que vivía Thomas Edison) nos sugiere cuán ligado ha estado siempre al sentimiento nacionalista toda pretensión de contar una “Historia” del cine que se pretenda canónica. Del expresionismo alemán al Dogma 95, pasando por la vanguardia soviética, el neorrealismo italiano, la Nueva Ola francesa o el Cinema Novo brasileño, es casi imposible encontrar un relato historiográfico que no se inspire en la visión de un “cine nacional” (representativo de un territorio específico) contrapuesto a la producción amorfa e impersonal de Hollywood.

En el contexto de América Latina, el reclamo de una “cinematografía nacional” (como espejo de algo mucho más amplio que puede ser asociado a estas alturas a las demandas de un nacionalismo subordinado), permitió que el cine cubano realizado a partir de 1959 por el ICAIC, junto al Cinema Novo brasileño, el Tercer Cine argentino defendido por Solanas y Getino, el indigenista propuesto por el boliviano Jorge Sanjinés, entre otros, se integrara de manera orgánica en ese proyecto colectivo nombrado Nuevo Cine Latinoamericano. La idea de una gran nación filmica (la latinoamericana) se impuso de manera contundente en el imaginario colectivo de la época, quedando a un lado las particularidades de cada una de las naciones que integraban el proyecto.

Si nos guiáramos por la archicitada tesis de Benedict Anderson, ésa que argumenta que la nación es, sobre todo, una “comunidad imaginada”, no es tan descabellada la ilusión de vernos no como cubanos, mexicanos, argentinos o venezolanos,

sino simplemente como latinoamericanos que comparten un mismo idioma, una misma fuente de agobios económicos y que, por ende, colocan en el horizonte una meta común: la mejoría inmediata de esas sociedades que a lo largo de tantos siglos han compartido las secuelas del saqueo sistemático. Gracias a ese nacionalismo subalterno que se opuso de manera radical al nacionalismo imperial, pudo nacer y afianzarse el sentimiento de identidad cultural, el cual, en el caso del cine de la región, desplazaría las disparidades internas del movimiento a un plano secundario, enfatizando lo que resultaba una estrategia ideológica común dirigida a combatir el mensaje narcotizante del enemigo.

El espacio no permitirá abundar en un asunto que ya no se expone de manera tan agresivamente binaria, pero que aún sigue pensando el fenómeno como si de identidades opuestas de manera absoluta se tratara. Sólo me interesa llamar la atención alrededor de los efectos historiográficos que ese enfoque bipolar ha tenido en el estudio del audiovisual cubano, entendido como aquel que se produce o realiza por alguien que se imagina a sí mismo, para seguir con la tesis de Anderson, como parte de una comunidad que ni siquiera es necesario percibir de manera física.

Precisamente el vínculo subjetivo que relaciona a un cubano que vive en la Isla, con otro que reside en Miami, y un tercero que intenta sobrevivir en Madrid, va más allá del espacio tangible que habitan o se ven impedidos de habitar, y también más allá de las posibles diferencias ideológicas que discuten. Lo que los une (hasta en su probable disyunción política) es el sentido de pertenencia a algo que no se ve, sino que se siente. En esos casos, la nación sobrepasa los límites palpables del archipiélago para convertirse en esa lúcida imagen que Ana López ha propuesto para entender la dialéctica del fenómeno: la imagen de una Cuba mayor.

A pesar de esto, los estudios del audiovisual cubano insisten en concentrar la atención apenas en lo realizado en la isla física. Si quisiéramos definir las principales causas que ha tenido ese retraimiento historiográfico con respecto al cine realizado por cubanos más allá de Cuba, creo que podríamos simplificarlo del siguiente modo:

1. Obstáculos políticos, debido al carácter marcadamente anticastrista de una parte de esas producciones.

2. Negación (*a priori*) de valores estéticos y/o éticos presentes en ella.

3. Enfoque territorial que define el carácter "cubano" de las producciones cinematográficas sólo tomando en cuenta el lugar en que han sido realizadas.

La objeción política, a estas alturas, parece claro que no invalida la pertenencia de un autor al patrimonio cultural de la nación y, en ese sentido, en la última década han ocurrido cambios de importancia. Si, durante un tiempo, nombres como los de Fausto Canel, Roberto Fandiño, Alberto Roldán, Nicolás Guillén Landrián, Eduardo

Manet o Fernando Villaverde, por mencionar algunos, no figuraron en los catálogos elaborados por la Cinemateca de Cuba, hoy ya eso ha sido subsanado, como se puede comprobar si se accede al sitio www.cubacine.cu. No obstante, la obra de realizadores como León Ichaso, Orlando Jiménez Leal, Iván Acosta, Camilo Vila, Jorge Ulla u Orestes Maticena, por mencionar sólo algunos de los que nunca trabajaron en el ICAIC, sigue sin ser atendida de forma alguna, al igual que la producción realizada en la diáspora por los cineastas que formaron parte de la institución.

Ese desconocimiento parece ser un mal compartido por todos los que hasta ahora hemos escrito sobre el cine cubano (sea desde la Isla o fuera de ella). En nuestro afán por concederle solidez a un relato historiográfico más atento a la identidad regional que a las interioridades del movimiento, hemos olvidado que el caso de nuestro cine puede ser triplemente problemático, pues este no sólo es cubano y latinoamericano, sino además, caribeño, con todo lo que de complejo deviene esto último a la hora de su análisis. Ciertamente que comparada con las otras cinematografías que integran el Caribe insular, la cubana se sale de la norma dada la existencia de un respaldo oficial, pero esto no implica que no compartamos las mismas dificultades que en el plano epistemológico supone explorar la identidad de un espacio que ha sido paradigma fundacional del trasiego cultural, y que tiene entre sus principales objetos de estudio la relación con la diáspora.

Desde una perspectiva estrictamente cronológica, el análisis de esa relación hoy ignorada podría revelarnos que, por lo menos en las tres primeras décadas posteriores al triunfo revolucionario, existió cierto contrapunteo entre los discursos generados en la Isla y la diáspora. Como lo ideológico sería la razón dominante de esa producción (hablamos del discurso filmico de una clase pudiente que necesitaba entender o justificar la pérdida del poder), algunas veces se legitimó el pasado republicano (*La Cuba de ayer*, 1963, de Manolo Alonso), otras se satanizó el presente (*La verdad de Cuba*, 1962, y *Cuba, satélite 13*, 1963, ambas de Manuel de la Pedrosa).

No es hasta mediados de la década posterior que comienza a advertirse un crecimiento colectivo en esa producción rodada en la diáspora, y también una diversificación temática, y ello habrá que relacionarlo directamente a la creación del Centro Cultural Cubano de Nueva York (fundado en 1973 y presidido durante diez años por Iván Acosta), impulsor de un conjunto de proyectos artísticos donde por primera vez se tomaba en serio el cine. El centro aglutinó un grupo de intérpretes (Orestes Maticena, Rubén Rabasa, Raymundo Hidalgo-Gato, Clara Hernández), dramaturgos (Iván Acosta), y realizadores (León Ichaso, Orlando Jiménez Leal, Jorge Ulla, Camilo Vila, el propio Maticena, entre otros), que propició la producción de varios filmes.

De ellos, el primero en filmarse fue *Los gusanos* (rodada en febrero de 1977, estrenada el 3 de noviembre de ese mismo año en el cine Trail de Miami, y reestrenada por razones técnicas en 1980). Dirigida por Camilo Vila, fue otro momento significativo de esa producción. Se trata de una recontextualización de la conocida obra teatral de Sartre *Muertos sin sepultura*, esta vez narrando las peripecias de un comando de exiliados que regresan a la Isla con el fin de rescatar a un oficial, y es atrapado por las fuerzas revolucionarias. Como en la obra de Sartre, la acción transcurre en el interior de una casa donde los prisioneros han sido confinados en espera de los agentes de la Seguridad del Estado que los interrogarán. Ese lapso de tiempo servirá no sólo para exponer las radicales diferencias ideológicas existentes entre ambos bandos, sino además, las crisis internas que puede provocar en el grupo la situación. La dirección fotográfica estuvo a cargo de Ramón F. Suárez (quien en Cuba se encargó de la fotografía de la mítica *Memorias del subdesarrollo*, 1968), el cual repetiría la experiencia a las órdenes de otros cineastas exiliados (*Bla Bla Bla*, 1978, de Guillermo Álvarez Guedes; *Guaguasi*, 1978, de Jorge Ulla; *Juego de poder*, 1979, de Fausto Canel).

Apenas un año después Jorge Ulla rueda *Guaguasi* en República Dominicana, con un elenco donde además de los intérpretes mencionados arriba puede descubrirse el debut de Andy García, entonces todavía figurando en los créditos con el nombre de Andrés. *Guaguasi* marcó un punto de avance al obtener el Premio de Plata en el Festival de Philadelphia, y ser propuesta para competir en la categoría del Oscar al mejor filme extranjero por República Dominicana. La película narra la historia de un campesino que se incorpora a la lucha insurreccional contra el dictador Fulgencio Batista, pero que una vez alcanzado el triunfo revolucionario, no podrá evitar verse arrastrado por la violencia de los cambios sociales y el paulatino desencanto. La edición fue responsabilidad de Gloria Piñeyro, a quien también se le debe el montaje de *El súper* (1979), *Amigos* (1986), y *Nadie escuchaba* (1988), entre otras películas realizadas en la diáspora.

Sin embargo, de todas las películas realizadas en ese periodo la que mayor impacto habría de obtener es *El súper* (1979), de León Ichaso y Orlando Jiménez Leal, basada en la obra homónima de Iván Acosta, y que entre otros reconocimientos ganaría el Gran Premio del Festival de Mannheim, otro premio en Biarritz, así como la participación en la Muestra de Venecia de ese año. La película supuso un giro en el imaginario expresivo de esa comunidad de cubanos que decidieron "irse", y tal vez fue la primera vez que se prescindía de una manera bastante esquemática de entender el exilio como una forma automática de mejoría o salvación. En tal sentido, Roberto quizás sea el personaje cinematográfico que mejor encarne en el cine cubano el paradigma de reacción ovidiana ante el exilio,² con parla-

mentos ciertamente insólitos para el contexto, como aquel en que confiesa: "Si yo sé esto me quedo en Cuba. En Cuba hay que cortar caña, pero es lo de uno".

Con los 80, el cine realizado por cubanos en la diáspora se hizo temáticamente aún más diverso. El enfoque anticastrista no desapareció (como lo indican la documentalística militante de Néstor Almendros, Orlando Jiménez Leal y Jorge Ulla, entre otros), pero afloraron a la pantalla nuevos problemas. El éxodo masivo de cubanos sucedido en 1980 a través del puerto del Mariel, ganaría la atención de no pocos cineastas. A veces se trata de una mirada testimonial que intenta registrar el arribo de los compatriotas a los Estados Unidos (*En sus propias palabras, In Their Own Words*, 1980, de Jorge Ulla) o que en clave de comedia examina el impacto que provoca dentro de la comunidad cubana el arribo de los "marielitos" (*¡Qué caliente está Miami!*, 1980, de Ramón Barco, con Blanca Amaro), pero también está la reflexión más detenida que hace Miñuca Villaverde en *Ciudad de carpas (Ten City)*, 1984, abordando la suerte de aquellos que una vez en los Estados Unidos debieron esperar por un pronunciamiento oficial, o la de Iván Acosta en *Amigos* (1985), primer largometraje de ficción (y puede que el único) que intentó exponer con todos los matices el esfuerzo que significaría para esos cubanos (estigmatizados con el término "marielitos") insertarse en una sociedad que notó de inmediato las diferencias económicas e incluso étnicas de este grupo con el llamado "exilio histórico" cubano, y que en un principio mostró con los recién llegados más temores que solidaridad.

El fenómeno Mariel no ha dejado de obsesionar a los realizadores cubanos, y una buena prueba de ello acaso lo sea el multipremiado documental de Lisandro Pérez-Rey *Más allá del mar* (2003), que explora ese mismo evento migratorio veinte años después, apelando a los recuerdos de algunos de sus protagonistas, fotos e imágenes de aquel momento. Todas estas películas intentan dinamitar el estereotipo de "cubano exiliado por El Mariel", que una cinta como *Caracortada (Scarface)*, 1983, de Brian de Palma, con Al Pacino en el papel de un refugiado devenido exitoso narcotraficante, logró sembrar en el imaginario social. También la llamada "crisis de los balseiros" insertó un nuevo tema en la filmografía de la diáspora por las características tan peculiares de esa oleada migratoria,³ aunque no es hasta el 2006 con el cortometraje *Pies secos, pies mojados* (dirección de Carlos Gutiérrez y actuaciones de Francisco Gattorno y Jorge Luis Álvarez) que alcanza relevancia dramática.

En sentido general se ha reiterado hasta el cansancio que el cine realizado por cubanos en la diáspora carece de calidad en el plano artístico, amén de que se le impugna el marcado carácter anticastrista (rayando con el panfleto) de una buena parte de sus producciones. No se trata de una objeción que provenga sólo del gobierno

revolucionario (el cual no puede diseñar las políticas de programación de los festivales internacionales), sino que tales animadversiones es posible detectarlas en la arena mundial, donde el grueso de estas películas a duras penas logra insertarse en los circuitos de exhibición, a diferencia de la producción del ICAIC, que sí es reconocida en el plano internacional e invitada a participar en los más diversos festivales.

Si quisiéramos ser rigurosos en nuestra labor de historiadores tampoco esa razón justificaría el abandono de esta zona de la cultura cubana. Asegurar que esa producción no es "arte" (juicio inferido, la mayoría de las veces, a partir de las referencias de terceros), y que por tanto no merece la atención de los analistas, sería remedar el mismo argumento que durante un tiempo pregonó la inexistencia del cine cubano pre-revolucionario. Hoy la obra de Enrique Díaz Quesada, Ramón Peón o Manolo Alonso se estudia como una parte más del devenir histórico del cine en Cuba, y por otro lado, hay ciertas producciones del ICAIC que ni siquiera sus realizadores deben estar muy felices de mantenerlas en sus filmografías, y que no obstante la pésima calidad, se siguen considerando parte del "cine cubano".

En este sentido, llegará un momento en que la distancia histórica permita advertir cuánto de común hubo entre cubanos de aquí y cualquier lado en la exploración y exaltación de la cultura cubana a través del audiovisual. Ya a mediados de los 80 un cortometraje como *Photo Album* (1984), de Enrique Oliver, retomaba algunos de los

planteamientos de *El súper* en cuanto a la imposibilidad de dejar atrás el sentimiento de identidad cultural, pero para mostrar esas incertidumbres desde la perspectiva de las nuevas generaciones, sobre todo, la nacida y criada en Estados Unidos. Sería el camino que más tarde siguieron realizadores como Joe Cardona (*Café con leche*, 1997; *Bro!* 2001), Bill Teck (*El Florida*, 1998) o Juan Carlos Zaldivar (*Noventa millas*, 2000), entre otros. Por otro lado, documentales como *Cachao, como su ritmo no hay dos* (1993) de Andy García, *Compay Segundo en México* (1999) de Ernesto Fundora, *Cómo crear una rumba* (2000) de Iván Acosta, *Celia, the Queen* (2001) de Joe Cardona y Mario de Varona, *Son sabrosón, antesala de la salsa* (2001) de Hugo Barroso, *René Cabel, el tenor de Las Antillas* (2005) de Emilio Oscar Alcalde, *Al bárbaro del ritmo* (2005) de Sergio Giral, o *Aguabella* (2006) de Orestes Matacena y Orna Rachovitsky, pueden dar fe del desvelo de estos realizadores por difundir los valores de esa música cubana que, para muchos, deviene la esencia del inefable "ser nacional". Así mismo podrían mencionarse los trabajos de Ricardo Vega sobre pintores cubanos (*Moisés Finalé!* 1997; *Guido Llinás!* 2000; *Agustín Fernández!* 2004, entre otros).

La verdad es que si antes la relación del discurso fílmico de la nación física con su respectiva diáspora parecía clara hasta en su disparidad, hoy ya no es posible establecer esos tipos de correlatos, pues cada vez se desdibujan con más intensidad las fronteras temáticas, incorporándose al otrora transparente binomio (cine nacionalista realizado en la isla *versus* cine nacionalista realizado en la diáspora) la contingencia de un tercer cine que podríamos llamar "posnacional". En este último caso pudieran invocarse los casos de Ramón Barco (*Mecanismo interior*, 1971; *Todos los gritos del silencio*, 1975; *El avispero*, 1976), Roberto Fandiño (*La mentira*, 1975; *La espuela*, 1976; *María la Santa*, 1977) y Fausto Canel (*Espera*, 1979; *Juego de poder*, 1982) cuando filman en Europa y se desentienden de la temática cubana, o el más reciente de Miguel Coyula, quien con *Cucarachas rojas* (2004), rodada y editada en Nueva York, propone una estética y asunto donde ya no es imprescindible enfatizar la pertenencia a un lugar o a una época. Ese cine se empeña en retrabajar (o ignorar) los símbolos que han configurado la noción mundial de "cubanía", y que el peso de las coproducciones ha terminado por afectar el registro creativo de esos códigos incluso en una parte de la producción del ICAIC.

Tanto en el plano temático como en el plano formal, el audiovisual realizado en la diáspora cubana pregonaba la necesidad de estudios profundos. Esa producción está allí, una producción que ha carecido en todo momento de apoyo financiero o institucional. Que los historiadores, por razones de gusto, estrategias subjetivas,

prudencias políticas o ignorancia no precisamente *docta*, prescindamos de su análisis, no deja de ser una posición más que discutible.

Lo que interesa, pues, es someter a debate la actual efectividad de un concepto de "cine cubano" que apenas toma en cuenta el aspecto territorial, étnico e ideológico del asunto, que pospone el análisis de lo que en términos existenciales implica la inserción de esta expresión artística en el contexto de la nueva economía global. Y es que las circunstancias geopolíticas e históricas que otorgan a Cuba un marcado papel dentro de las luchas que libra la izquierda por un mundo menos desigual, han imposibilitado al mismo tiempo el estudio de esta producción desde un ángu-

lo donde se revise la experiencia diaspórica a partir de la misma exigencia que Todorov sugería en algún momento: "ver al otro como humano y diferente a la vez". ●

En Bembeta 723, Cuba, el sábado 29 de abril de 2006.

* Como autor agradezco la información brindada por Iván Acosta, Fausto Canel, Ever Chávez, Ana López, Eduardo Manet, Orestes Maticena, Ramón F. Suárez, Alejandro Ríos, Camilo Vila y Emmanuel Vincenot, imprescindible para la conformación de este artículo.

¹ Tomado del resumen de su ponencia "Crítica cinematográfica y nacionalidad", a discutirse en el coloquio "Cine, Nación y Nacionalidad(es) en España", en Madrid, España, del 12 al 14 de junio del 2006.

² Para un estudio más profundo de la tematización del exilio en el cine cubano recomiendo el excelente ensayo de Désirée Díaz, "La mirada de Ovidio. El tema de la emigración en el cine cubano de los 90" en *Temas*, n. 27, octubre-diciembre, 2001, p. 37-52.

³ Una nota curiosa: en 1969 Arthur Hiller dirigió la película *Popí*, con Alan Arkin y Rita Moreno en los protagónicos. Es la historia de un viudo puertorriqueño que decide poner a sus hijos en un bote en las costas de Miami, con el fin de que éstos puedan pasar por emigrados cubanos, y se beneficien de la legislación especial que Estados Unidos contempla respecto a quienes huyen de Cuba, e ingresan al territorio de ese modo. Es tal vez la primera cinta que aludió críticamente (de manera involuntaria) a la Ley de Ajuste Cubano, al mostrar el tratamiento desigual que genera entre los hispanos la mentada norma legislativa, incluyendo a los puertorriqueños, que gozan de la ciudadanía norteamericana.

¿Qué fue del viejo cine cubano?

Emmanuel Vincenot

Si el conocimiento de la producción cinematográfica cubana anterior al año 59 sigue siendo muy parcial, la trayectoria de las principales figuras del cine prerrevolucionario después de la caída de Batista constituye una auténtica tierra virgen para los historiadores. Las principales obras de consulta sobre el cine cubano nunca evocan la suerte de los directores, productores y artistas que, después de la Revolución, no integraron las filas del Instituto recién creado por Alfredo Guevara, como si todas aquellas personas hubieran sido tragadas por un agujero negro historiográfico. El cinéfilo curioso se queda entonces con una pregunta sin respuesta: ¿adónde fueron a parar, por ejemplo, Manolo Alonso, Manuel de la Pedrosa, Eduardo Palmer, Manuel Conde o Mario Barral después de la creación del ICAIC?

Volver a encontrar hoy los pasos de aquéllos que desaparecieron de la historia del cine cubano hace más de cuatro décadas no es cosa fácil, como hemos podido comprobar. Muchos de los testigos y actores de la época han desaparecido, las huellas de su actividad posrevolucionaria son escasas y, en varios casos, las preguntas que nos hacíamos siguen sin respuesta. El pequeño trabajo de investigación que hemos llevado a cabo y cuyos primeros resultados presentamos a continuación sólo pretende aportar algunos elementos meramente informativos (el tiempo de la reflexión vendrá después, cuando otros historiadores hayan reunido más piezas del rompecabezas), y sólo aspira a mostrar que los que hicieron el cine prerrevolucionario se esforzaron casi siempre por perpetuar su actividad en el exilio.

No pretendemos, claro está, presentar de manera exhaustiva la trayectoria de todos los que participaron de una manera u otra en el cine realizado antes de la Revolución, sino que nos limitaremos a evocar algunas figuras emblemáticas. El más famoso de los cineastas prerrevolucionarios cubanos es sin duda Manolo Alonso, quien llegó a ocupar una posición dominante en el sector cinematográfico de su tiempo gracias a su habilidad como empresario y a sus buenas relaciones con el régimen de Batista, y quien realizó también algunas de las pocas obras relevantes de su tiempo. Alonso no se marchó de Cuba inmediatamente después de la Revolución, pero el cambio de régimen puso un fin al proyecto en que estaba trabajando en aquel momento: una adaptación de *Leonela*, la novela de Nicolás Heredia. Durante algunos meses su actividad se limitó a la "revisión"