

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"

de algunos *sketches* reunidos bajo el título de *Allá va eso* y *Soy un bicho*, distribuidos como largometrajes durante el año 59. Pero las autoridades revolucionarias terminaron confiscando sus empresas, y Alonso se fue del país, instalándose primero en Miami, antes de mudarse para Nueva York en el 63. Allí comenzó a montar espectáculos en el Lincoln Center y presentó a todas las glorias de la música latina, entre las cuales destacan Celia Cruz y Tito Puente. También participó en el lanzamiento de canales de televisión hispanos tanto en Nueva York como en Miami, junto a su amigo René Anselmo. De manera general, el exilio marcó una ruptura clara en su carrera de director, ya que nunca volvió a filmar una película de ficción y dejó de ganarse la vida gracias al cine. Sin embargo, Alonso no dejó por completo el universo cinematográfico, y dirigió dos documentales en Estados Unidos: el primero, realizado en 1963, se titula *La Cuba de ayer* y es una evocación nostálgica de la época prerrevolucionaria; el segundo fue un documental producido en 1987 para la televisión española (*El milagro del éxodo*).

La historia de *La Cuba de ayer* es rocambolesca y digna de los mejores filmes de aventuras: cuando Alonso se marchó de Cuba, no pudo llevar consigo sus películas ni tampoco los importantes archivos filmicos de sus noticieros, con lo que llegó a Miami sin un solo rollo. Sin embargo, a los pocos meses decidió recuperar parte de sus fondos de una manera insólita y arriesgada. Se puso en contacto clandestinamente con unos amigos que se habían quedado en La Habana y montó una expedición marítima nocturna para transportar sus archivos a Miami. Un primer viaje le permitió recuperar parte de sus imágenes, pero en el segundo trayecto los guardacostas cubanos interceptaron el barco del cineasta y la tripulación no tuvo más remedio, para evitar ser arrestada, que echar por la borda los rollos que tenía. Así es como parte de los noticieros de Manolo Alonso se encuentran hoy en el fondo del mar Caribe.

Con el material recuperado, Alonso se lanzó con su hermano Bebo a la realización de *La Cuba de ayer*; un documental furiosamente nostálgico y rabiosamente anticastrista, que presenta la Cuba de Batista como una arcadía perdida, un *locus amoenus* devastado por huestes bárbaras. Para dejar bien claro el sentido de su discurso, Alonso introduce al final de los títulos de crédito la nota siguiente: "Cualquier semejanza o parecido que pudiera advertirse entre la Cuba de ayer y cualquiera de los países más desarrollados del mundo... NO ES UNA COINCIDENCIA". La primera parte del documental, en blanco y negro, muestra la violencia que acompañó el proceso revolucionario, mientras la segunda parte, en colores, acumula ejemplos que pretenden demostrar el alto nivel de desarrollo alcanzado por el país en los años 50. El maniqueísmo y los excesos del discurso resultan con-

traproducentes, pero su energía deja patente el dolor del exilio. En el último plano aparece una nota que proclama: "una película cubana", lo que abre *de facto* un debate todavía vigente e irresuelto sobre la nacionalidad de los filmes realizados por cubanos exilados. Manolo Alonso, que hoy tiene más de noventidós años, vive con su familia en Nueva York.

Otro nombre importante del cine cubano prerrevolucionario fue Manuel de la Pedrosa, quien consiguió dirigir seis largos de ficción hasta 1959, y prosiguió su actividad algún tiempo después de la caída de Batista. Al contrario de Manolo Alonso, su oposición al nuevo régimen no parece haberse manifestado de manera precoz, ya que Manuel de la Pedrosa dirigió una de las primeras películas dedicadas a la gesta del ejército rebelde: *Surcos de libertad*. Se trata de un filme que anticipaba de cierta forma la estética del ICAIC, ya que mezclaba elementos de ficción con

nó en junio de 1961. Se trataba de una comedia romántica con momentos musicales que tomaba como telón de fondo los lugares más turísticos de Bogotá, Barranquilla, Cartagena y La Habana. En 1960 o 1961, cuando fueron nacionalizadas las productoras cinematográficas privadas, Manuel de la Pedrosa se marchó a Nueva York, donde se quedó hasta 1965, y durante ese tiempo estuvo en contacto con Eduardo Palmer, con quien realizó en 1963 un documental titulado *Cuba, Satélite 13*, en la misma vena anticomunista que *La Cuba de ayer* de Manolo Alonso. El filme no es una evocación nostálgica de la Cuba prerrevolucionaria sino un requisitorio contra Fidel Castro y el proceso revolucionario que utiliza esencialmente imágenes de archivo, en particular algunas secuencias de *Gesta inmortal*. Resulta particularmente interesante comparar el comentario original, escrito por Palmer en los primeros meses de 1959, con el de 1963: las mismas imágenes inspiran textos diametralmente opuestos. Menos delirante y exaltado que el documental de Manolo Alonso, pero más crítico contra Batista, el trabajo de Manuel de la Pedrosa propone, sin embargo, la misma defensa de los valores religiosos, y no duda en comparar las dificultades económicas que estaba conociendo Cuba a principios de los años 60 con un castigo divino. Precisemos para terminar que *Cuba, Satélite 13* se estrenó simultáneamente en once cines hispanos de la ciudad de Nueva York en abril de 1963.

Manuel de la Pedrosa, que era de origen español (emigró a La Habana a principios de los años 50) volvió luego a su país nativo, afectado por problemas cardíacos. Pero antes, en 1966, dirigió a Tin Tan en una coproducción mexicano-venezolana titulada *Loco por ellas*, que se estrenó sin pena ni gloria, y el mismo año también escribió y produjo un drama ambientado en el llano venezolano, *El hombre de la furia*. Esta película barata y fallida, dirigida por el mexicano Fernando Orozco, quien fue coguionista de *Loco por ellas*, tampoco pasó a la historia. Ya instalado en España, Manuel de la Pedrosa dejó de producir largometrajes y se limitó a filmar anuncios publicitarios y documentales turísticos. Falleció en 1993.

También merece ser evocada la trayectoria de Eduardo Palmer, que, como hemos dicho, era amigo y socio del director. Antes de la Revolución, Palmer poseía una empresa, la Cuban Colorfilm, que producía un noticiero y también alquilaba equipos cinematográficos (fue así como conoció al director de *¡Olé Cuba!*). Inmediatamente después de la Revolución, entre el 1 y el 6 de enero de 1959, Palmer filmó junto con varios de sus camarógrafos la columna del ejército rebelde encabezada por Fidel Castro, que se dirigía desde Oriente hacia La Habana. Palmer consiguió subirse al mismo tanque del líder revolucionario y consiguió imágenes históricas, que además fueron unas de las pocas en colores que se tomaron en la época. El

CABEZA



IMAGEN

imágenes documentales. Constituía una evocación de los primeros momentos de la victoria de Fidel Castro, vistos por el documentalista Eduardo Palmer (el amigo y socio de Manuel de la Pedrosa, que filmó a los pocos días del triunfo revolucionario un reportaje titulado *Gesta inmortal*). El actor que interpretaba el papel de Palmer era Néstor de Barbosa, y aparecía en las secuencias de ficción intercaladas entre imágenes de archivo. También figuraban en el reparto Pototo y Filomeno, a quienes Manuel de la Pedrosa ya había utilizado en *¡Olé Cuba!*, una producción del 57.

Luego Manuel de la Pedrosa inició otro proyecto, *Mares de pasión*, un largo de ficción sobre el que disponemos de pocos datos. Parece que comenzó a filmarse en Cuba y que la producción se desplazó luego a Colombia, donde la película se estre-

documental, de treinta minutos de duración, se estrenó con mucho éxito por toda Cuba, su tono épico y su exaltación del proceso revolucionario seduciendo al público. Luego Palmer produjo otro filme ya mencionado: *Surcos de libertad*, dirigido por Manuel de la Pedrosa. Sin embargo, poco tiempo después, en mayo de 1959, la Cuban Colorfilm fue nacionalizada por el ICAIC y Palmer tuvo que buscarse otro trabajo. Ejerció de abogado durante algún tiempo antes de decidirse a tomar el camino del exilio, el 13 de noviembre de 1960. Se instaló primero en Nueva York, donde creó una nueva productora con Manuel de la Pedrosa, y en 1963 su asociación desembocó en el largometraje documental *Cuba, Satélite 13*. Cuando su amigo se retiró en España, Palmer emigró a República Dominicana, donde vivió durante treinta años. Allí siguió trabajando en la industria de las imágenes: después de dirigir en 1965 un documental sobre la situación política en la isla caribeña, titulado *24 de abril*, se dedicó a la producción de programas de información para la televisión local, mientras paralelamente participaba en la filmación de algunas películas de ficción, generalmente extranjeras (como por ejemplo *Vudú sangriento*—Manuel Caño, 1973—, un subproducto de origen español, típico de la época).

El aspecto más interesante de su actividad, desde el punto de vista histórico, es su papel de coproductor en dos filmes emblemáticos de la historia del cine cubano en el exilio: *Los gusanos* (Camilo Vila, 1978) y *Guaguasí* (Jorge Ulla, 1983), filmados ambos en República Dominicana. Palmer fue así uno de los pocos representantes del viejo cine cubano en colaborar con miembros de la joven generación de cineastas cubanos exilados que ingresó al mundo cinematográfico en Estados Unidos, después de la Revolución.

En 1996, Eduardo Palmer se trasladó a Miami, donde reside en la actualidad y sigue produciendo programas para la televisión (algunos de los cuales son emitidos por la cadena pública PBS, alcanzando una audiencia nacional en Estados Unidos), así como documentales anticomunistas. Desde que se fue del país, Palmer produjo una docena de largometrajes, quinientos programas para la televisión y más de cien documentales, lo que lo convierte indudablemente en la figura más prolífica del cine cubano, tanto dentro como fuera de la Isla.

Terminaremos nuestra breve evocación hablando de dos figuras poco conocidas pero igualmente interesantes: Manuel Conde y Mario Barral. Ambos realizaron antes de la Revolución películas generalmente consideradas como lamentables (Manuel Conde filmó en 1958 *La vuelta a Cuba en 80 minutos*, y Barral dirigió por su parte dos largometrajes: *De espaldas*, en 1956—producido por Manuel Conde—, y *Con el deseo en los dedos*, dos años más tarde), pero sería necesario volver a considerar esta producción, que es más valiosa de lo que podemos pensar en primera instan-

cia (por curioso que pueda parecer, *De espaldas* anticipa en varios aspectos *Memoorias del subdesarrollo*, la obra maestra de Tomás Gutiérrez Alea).

No hemos llegado a determinar con precisión el año en que Manuel Conde se fue de Cuba, pero sabemos que se quedó en el país por lo menos durante algunos meses después de la Revolución: su empresa, Producciones Garrido-Conde, recibió por ejemplo la visita, en marzo de 1959, de Tomás Gutiérrez Alea y otros miembros de la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde (la primera estructura cinematográfica revolucionaria, creada antes del ICAIC), que estaban buscando equipos para realizar su primer documental, *Esta tierra nuestra*. Unos meses más tarde, sus estudios sirvieron para efectuar el doblaje de las voces de los actores de *La vida comienza ahora*, el primer largometraje de ficción cubano producido después de la Revolución por los empleados de la compañía norteamericana RKO, ahora reunidos en cooperativa. En la misma época, Manuel Conde, que tenía una formación de fotógrafo, también participó en un documental de exaltación revolucionaria, *¡Adelante cubanos!*, dirigido por José Antonio García Cuenca. Luego la pista de Conde se pierde, y volvemos a recuperarla en el año 1962. En efecto, encontramos una película americana titulada *Girls On the Rocks*, y estrenada aquel mismo año, en cuyos títulos de crédito figura el nombre de Manuel Conde, como productor (el director era un tal Anthony Santos). Este largometraje resulta muy curioso y ningún dato fiable nos permite determinar con exactitud la fecha y el lugar de filmación. Sólo sabemos que el estreno tuvo lugar en Los Ángeles el 23 de noviembre de 1962, y que el reclamo de la película afirmaba que había sido filmada clandestinamente en Cuba. En los carteles de propaganda se anunciaba la película como: "*the first Latin American nudie movie ever made!... smuggled out of Havana right under Castro's nose!*". La trama de este filme, distribuido recientemente en formato vhs en los Estados Unidos, es de una estupidez olímpica: un terrateniente hace creer a las integrantes de una orquesta de jazz femenino naufragada en su isla que él es Karzán, el hijo de Tarzan... *Girls On the Rocks* se inscribe dentro de un subgénero popular en la época, que consistía en situar un grupo de mujeres occidentales en medio de una jungla hostil. La dirección es asimismo de un gran pobreza y da a entender condiciones de rodaje muy precarias. Algunas secuencias parecen haber sido rodadas en el campo cubano, pero otras muestran claramente el paisaje urbano del sur de Florida. Podemos razonablemente imaginar que la película empezó a filmarse en Cuba (no sabemos si de manera clandestina o no siguiendo la tradición del cine erótico floreciente en Cuba antes de la Revolución) y se terminó en los Estados Unidos. Después de esa primera incursión en el género de los *nudie movies* (apelación que

funcionaba aquí sobre todo como gancho comercial ya que no correspondía a la realidad de la película), Manuel Conde se ilustró en los años 60 y 70 filmando y produciendo películas de *sexploitation* en Los Ángeles (*Lullaby of Bareland*, 1964, *The Case of the Stripping Wives*, 1966, *Nymphs Anonymous*, 1968). El rastro de Manuel Conde se pierde en 1976, año en que produce *Deep Jaws*, de Perry Dell. Por subterránea que fuera su carrera en Estados Unidos, la trayectoria de Manuel Conde, presentado por un crítico americano como "el Desi Arnaz de la *sexploitation*", revela una voluntad tenaz de seguir haciendo cine contra viento y marea.

En cuanto a Mario Barral, cuya segunda y última película, *Con el deseo en los dedos*, fue calificada de "anticubana" por la revista *Cine Guía*, que incluso esperaba que nunca fuera distribuida en el extranjero, parece que abandonó el país poco tiempo después del triunfo de la Revolución para acabar instalándose en Miami. Allí puso fin a sus actividades cinematográficas (mientras su hijo, Rolando Barral, se convertía en un actor y presentador de televisión bastante popular entre la comunidad de los exiliados), pero no renunció a sus ambiciones artísticas y creativas: Barral escribió nueve obras de teatro, tres libros de poemas así como una telenovela, que él presenta en uno de sus libros como "la primera telenovela rodada en el exilio". La lectura de algunos de sus textos, reunidos en *Poemario del amor y del llanto* (1987) permite constatar una continuidad de temáticas y de tonalidad con *De espaldas*, donde el protagonista lanzaba grandilocuentes interrogaciones sobre el Hombre y el Mundo. Mario Barral, indudablemente, tenía menos dotes todavía para la literatura que para el cine ("Yo soy el amor/ del sacerdote que controla la natalidad/ cuando no tener un hijo/ significa amor".) pero nadie le podrá reprochar su falta de sinceridad y entusiasmo. ●

16
SONIDO
77