

LOS CUADERNOS DE
CINEMA 23

memorias

JOEL DEL RÍO

ESTIRPE Y CONTIENDAS DE HUMBERTO SOLÁS

NÚM. 004

LOS CUADERNOS DE CINEMA23 están pensados para recopilar y registrar el conocimiento, la experiencia y el pensamiento relacionados al cine. Tienen el fin de salvaguardar, compartir y promover la cultura y el quehacer cinematográficos en América Latina y la Península Ibérica. Esta publicación es posible gracias a la participación de los integrantes de CINEMA23.

JOEL DEL RÍO

Joel del Río ejerce el periodismo y particularmente la crítica de arte desde 1994 en el periódico *Juventud Rebelde*, primero, y luego en numerosas publicaciones especializadas cubanas. Sus trabajos en el tema audiovisual también han sido publicados en *Cahiers du Cinema*, *España*, *Cinemas d'Amérique Latine*, la revista de la Asociación de Estudios Latinoamericanos, la página web de la escuela de Guionismo en México, *Sinergias del cine latinoamericano* de la Universidad de Cambridge, la revista de *Estudios avanzados* de Brasil y el catálogo del Festival Internacional de Documentales de Yamagata (Japón), entre otras. Trabajó como periodista en el ICAIC y en la Escuela Internacional de Cine y Televisión, en San Antonio de los Baños, donde también ejerce como profesor de los talleres de géneros cinematográficos. En la Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana y en la Facultad de Arte de los Medios de Comunicación Audiovisuales, impartió Historia del cine y Periodismo cultural. Atendió espacios de crítica cinematográfica en radio y televisión. Ha publicado los libros *Latitudes del margen* (2004), un estudio del cine latinoamericano contemporáneo, *Los cien caminos del cine cubano* (2009, coescrito con Marta Díaz), *Melodrama, tragedia y euforia: De Griffith a Von Trier* (2012) y *El cine según García Márquez* (2013).

LOS CUADERNOS DE
CINEMA 23

memorias

JOEL DEL RÍO

ESTIRPE Y CONTIENDAS DE HUMBERTO SOLÁS

 **CONACULTA**

CDMX
CIUDAD DE MÉXICO


CINEMA 23

LOS CUADERNOS DE CINEMA23 | ESTIRPE Y CONTIENDAS DE HUMBERTO SOLÁS | NÚM.004
© 2015 LA INTERNACIONAL CINEMATOGRAFICA, IBEROCINE, A.C.
www.cinema23.com

Director de Cinema23 | Diretor de Cinema23 | Ricardo Giraldo
Editora en jefe | Editora-chefe | Paula Villanueva Rabotnikof
Traducción al portugués | Tradução para português | Claudia Dias Sampaio
Diseño de portada y formación | Desenho da capa e diagramação | Another Company
Basado en el diseño editorial de | Baseado no desenho editorial de Citrico Gráfico
LOS CUADERNOS DE CINEMA23, idea de Alejandro Lubezki

© Joel del Río
Estirpe y contiendas de Humberto Solás
Texto de Joel del Río para Cinema23.

© Fotografías e imágenes | Fotografias e imagens:
Archivo-Cinemateca de Cuba y Felipe Borrego.

Agradecimientos | Agradecimentos: Archivo-Cinemateca de Cuba, Instituto Cubano de Arte e Industria
Cinematográficos (ICAIC), Luciano Castillo y Carlos Barba.

ISBN LOS CUADERNOS DE CINEMA23 978-607-96423-0-3
ISBN NÚM.003 978-607-96423-6-5

Publicación gratuita, prohibida su comercialización.
Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos
e imágenes de esta publicación sin previa autorización del editor.
CINEMA23 celebra las diferentes opiniones de sus integrantes.
Este cuaderno se terminó de imprimir en diciembre de 2015.
El tiraje constó de 1500 ejemplares.

Impreso en México | 2015

Los estudiosos del cine cubano suelen verificar la facilista oposición, marcada por la divergencia y la complementariedad, entre los propósitos autorales de Tomás Gutiérrez Alea y Humberto Solás, a partir de la insistencia del primero en el cine de tema contemporáneo y sesgo crítico (*La muerte de un burócrata*, *Memorias del subdesarrollo*, *Hasta cierto punto*, *Fresa y chocolate*), y la preferencia del segundo por los fastos del cine histórico y la reconstrucción epocal tendiente a indagar sobre la identidad cubana. Sin embargo, en los años sesenta, cuando ambos autores realizaban sus primeras obras de ficción, existió una cierta afinidad entre ambos a propósito de la utilización simultánea de los códigos documentales. La analogía entre los máximos autores del cine cubano se valida sobre todo en los primeros filmes de ficción de Humberto Solás: *El acoso* (1965) y *Manuela* (1966), el tercer cuento de *Lucía* (1968) y *Un día de noviembre* (1971), un conjunto en el cual aparece y se consolida el estilo visual de la cámara nerviosa, móvil, en la mano, y la constante inclusión en la narratividad y el encuadre del espacio social donde acontece la acción.

La cinematografía cubana estaba urgida por la inmediatez y la necesidad de redescubrir un paisaje social que al parecer podía captarse desde la idoneidad de los métodos documentales o “filoneorrealistas”, es decir, actores naturales, rodaje en exteriores o locaciones reales, interpelación emotiva al espectador, acento en la cotidianidad y en el enfoque social del tema. Al igual que Solás y Gutiérrez Alea, otros cineastas latinoamericanos y del llamado Tercer Mundo (los brasileños Glauber Rocha y Nelson Pereira dos Santos, el argentino Fernando Birri, el indio Satyajit Ray o el egipcio Youssef Chahine) se afiliaron al neorrealismo clásico impuesto por el dueto Vittorio de Sica y su guionista Cesare Zavattini sobre todo en *Umberto D*, Roberto Rossellini y su *Roma, città aperta* (*Roma, ciudad abierta*), y *La terra trema* (*La tierra tiembla*), de Luchino Visconti, por sólo mencionar las primeras y tutelares influencias de Humberto Solás, cuya filmografía realmente comienza en 1961, cuando el coordinador de la llamada *Enciclopedia Popular*¹, el también cineasta Octavio Cortázar, le encarga al muy joven que dirigiera un documental de tres minutos titulado *Casablanca*.

¹ Como parte del esfuerzo didáctico del ICAIC, en los años sesenta se establecen los cine móviles (camiones cargados con proyectores y algún tipo de pantalla, que llevaron el cine a los lugares más apartados de la Isla) y la Enciclopedia Popular, una serie de cortos didácticos, que intentaban apoyar la Campaña de Alfabetización, y definían con unas cuantas imágenes y palabras, conceptos de tipo científico, cultural, técnico o filosófico.

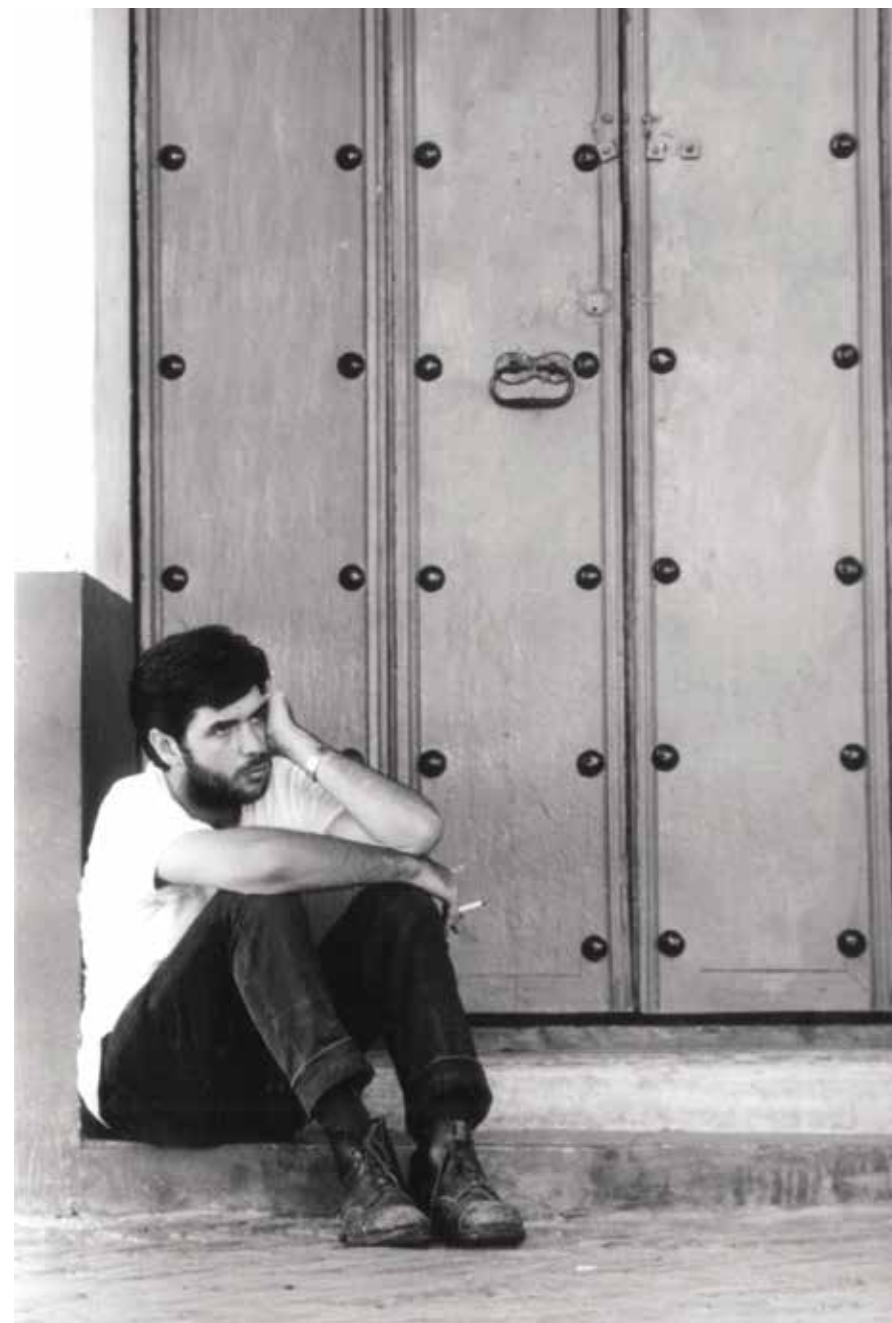
Contemplativa oda a la belleza de las construcciones típicas del pueblo portuario asentado en la ribera este de la bahía habanera, *Casablanca* demostró aptitudes que de inmediato se pusieron a prueba. Al año siguiente, el documentalista holandés Joris Ivens ofreció un taller y concurso para realización de documentales en el ICAIC; resultó ganador el proyecto que presentaron a dos manos Héctor Veitía y Humberto. Así nació y se realizó *Variaciones*, sobre la construcción de la Escuela de Arte en Cubanacán, que confirmó, junto con *Casablanca*, el espesor “arquitectónico” de muchas de sus películas posteriores como *Cecilia* (1981) y *El siglo de las luces* (1991), que pueden verse cual apologeticos recorridos por la arquitectura colonial habanera, o *Un hombre de éxito* (1986) y *Amada* (1983), detallistas y enciclopédicos retratos de los interiores y exteriores ciudadanos en la etapa republicana.

A partir de 1963, esta vez en codirección con Oscar Valdés, Solás decidió también poner en imágenes los espesores conceptuales de la literatura cubana, y apoyarse en su afición por la arquitectura y la música para romantizar la historia, la cultura: *Minerva traduce el mar* interpreta, mediante una fantasía coreográfica, el mito de Pierrot y Colombina, con los versos en *off* de un poema de José Lezama Lima² expresamente escrito para el filme. El corto exalta su linaje literario y plástico, y recurre al raudal metafórico lezamiano (y también a la música, la danza y el teatro) en una suerte de performance interdisciplinario como antecedente adelantado de lo que después se conocería con la clasificación de videoarte. El texto lezamiano en *off* se trasmuta en asociaciones e imágenes y deviene juguete metafórico en tanto el joven cineasta se auxiliaba de la música³ y de una reconcentrada búsqueda de la belleza compositiva de los encuadres y de los movimientos de los bailarines dentro del plano. Semejante búsqueda de la belleza le valdría de argumento a cierto sector de la crítica cubana para etiquetar al cineasta como formalista y amanerado, pero a pesar de un cierto aire de diletantismo *avant garde*, *Minerva traduce el mar* destaca como una de las primeras esperanzadoras obras de un cineasta dotado para diseñar y recrear atmósferas, más que para narrar historias, un realizador capaz de poner al día al cine cubano valiéndose de lo inmarcesible de la cultura nuestra y universal, las dos sometidas a un diálogo perenne y cartesiano entrambas.

En la primera etapa del cineasta, etapa de tanteos y búsqueda estilística, cabe mencionar también el cortometraje, de tono muy evasivo y romántico, *El retrato*, basado en un cuento de Aristides Fernández y también en codirección con Oscar Valdés. El corto

² *Minerva traduce el mar* es uno de los escasos acercamientos entre el cine nacional y uno de los más grandes poetas y ensayistas cubanos del siglo xx, José Lezama Lima. Fallecido en 1976 víctima de un ataque de asma, Lezama suministró el texto para este cortometraje experimental y simbolista, que intenta recrear un poema culterano, saturado de enigmas y alegorías que aluden a una realidad secreta, mitológica y ambigua.

³ La apropiación de los valores semánticos, sintácticos y expresivos de la música asistiría a toda la obra de Solás, desde 1963 hasta los años noventa, con puntos cimeros en las partituras de Leo Brouwer o José María Vitier para filmes como *Lucía*, *Un día de noviembre*, *Amada*, *El siglo de las luces* y *Miel para Oshún*, cuyas bandas sonoras incluyen algunos de los momentos más brillantemente eclécticos de la música cubana contemporánea.



Humberto Solás durante el rodaje de *Lucía* (1968)

trata sobre un pintor en busca de inspiración, que persigue a la mujer imaginaria cuyo retrato encuentra en una casa abandonada. Al igual que *Variaciones y Minerva...*, *El retrato* trasluce el empeño de un realizador joven y talentoso por forjar vasos comunicantes entre la avanzada del arte mundial y una cinematografía nacional que se quería novedosa y plural, de aliento universal, capaz de extralimitar el terreno de la épica explícita y el obstinado empeño por trazar los incorruptibles perfiles del héroe positivo.

En 1964, Humberto tuvo la oportunidad de viajar a Italia, adonde lo condujo su apasionamiento por el neorrealismo italiano (sobre todo De Sica y Rossellini) y por toda esa cultura barroca, clásica y renacentista. Fue a todos los museos y lo deslumbraron las nuevas obras de Luchino Visconti, Federico Fellini, Michelangelo Antonioni y Pier Paolo Pasolini, encargados de superar el neorrealismo clásico. El cine italiano estaba a la vanguardia y Humberto pudo perfilar sus propias inquietudes estéticas en cuanto a movimientos de cámara, manejo con actores y la significación de la dirección de arte. Antes de ir a Italia ya lo habían deslumbrado las aventuras lingüísticas de la Nueva ola francesa, y el cine experimental y anticonformista que florecía en varios países. A su regreso, dirigió primero *El acoso* (1965) y *Manuela* (1966), y luego *Lucía*, la más ambiciosa producción cubana de la época.

Filmado en blanco y negro, y con 27 minutos de duración, *El acoso* cuenta la historia de un mercenario de la frustrada invasión por Playa Girón, quien consigue escaparse y busca abrigo en casa de una campesina de la zona, quien ignora su identidad. Ante el acoso de las milicias se ve precisado a huir. *El acoso* significa el primer intento de Humberto Solás por destacar a la mujer como espejo de una circunstancia histórica, aunque el director se arriesgó a elegir como protagonista a un mercenario, que es el antihéroe encargado de vehicular los principales temas expuestos: la guerra, el dominio de lo épico por encima de lo personal, la sensibilidad femenina, la otredad política.

Inspirada en el personaje real de una campesina que se integró a la rebelión en la Sierra Maestra y falleció en combate, *Manuela* cuenta una historia de amor y desamor, de hostilidad y reconciliación, a través de la historia personal, de sesgo también romántico, de la muchacha primero decepcionada y hosca, y luego enamorada e inspirada por los ideales de la insurrección. La epopeya romántica de las guerrillas se expone con sencillez, a través de la progresión dramática inherente a las películas encaminadas a mostrar la anagnórisis de un personaje. *Manuela* recuerda (y así se insertan las secuencias retrospectivas) y el espectador comprende que su adhesión al ejército rebelde responde a móviles completamente personales. Desde el nivel de calado en la subjetividad femenina propuesto por *Manuela* se perfila y vaticina el posterior protagonismo de la mujer/sujeto, núcleo desencadenante de la trama, en la filmografía de Humberto, puesto que el personaje femenino devendría símbolo polisémico, encarnación de la espiritualidad, la resistencia y la delicadeza de Cuba como nación. Manuela, Lucía, Cecilia, Amada y varios personajes femeninos de *Un día de noviembre* (1972), *Miel para Oshún* (2001) y *Barrio Cuba* (2005) encarnan la búsqueda de la dignidad personal y de la emancipación, y sus reco-

rridos dramáticos se transfiguran en metáforas sobre la inmanencia del deseo de independencia de los cubanos y cubanas. El punto de vista que focaliza el sujeto femenino se ve respaldado en *Manuela* por la fotografía de Jorge Herrera⁴, muy elocuente a la hora de integrar naturaleza y personaje femenino en un conjunto emotivo y lírico, amén del uso dramático de la cámara en mano.

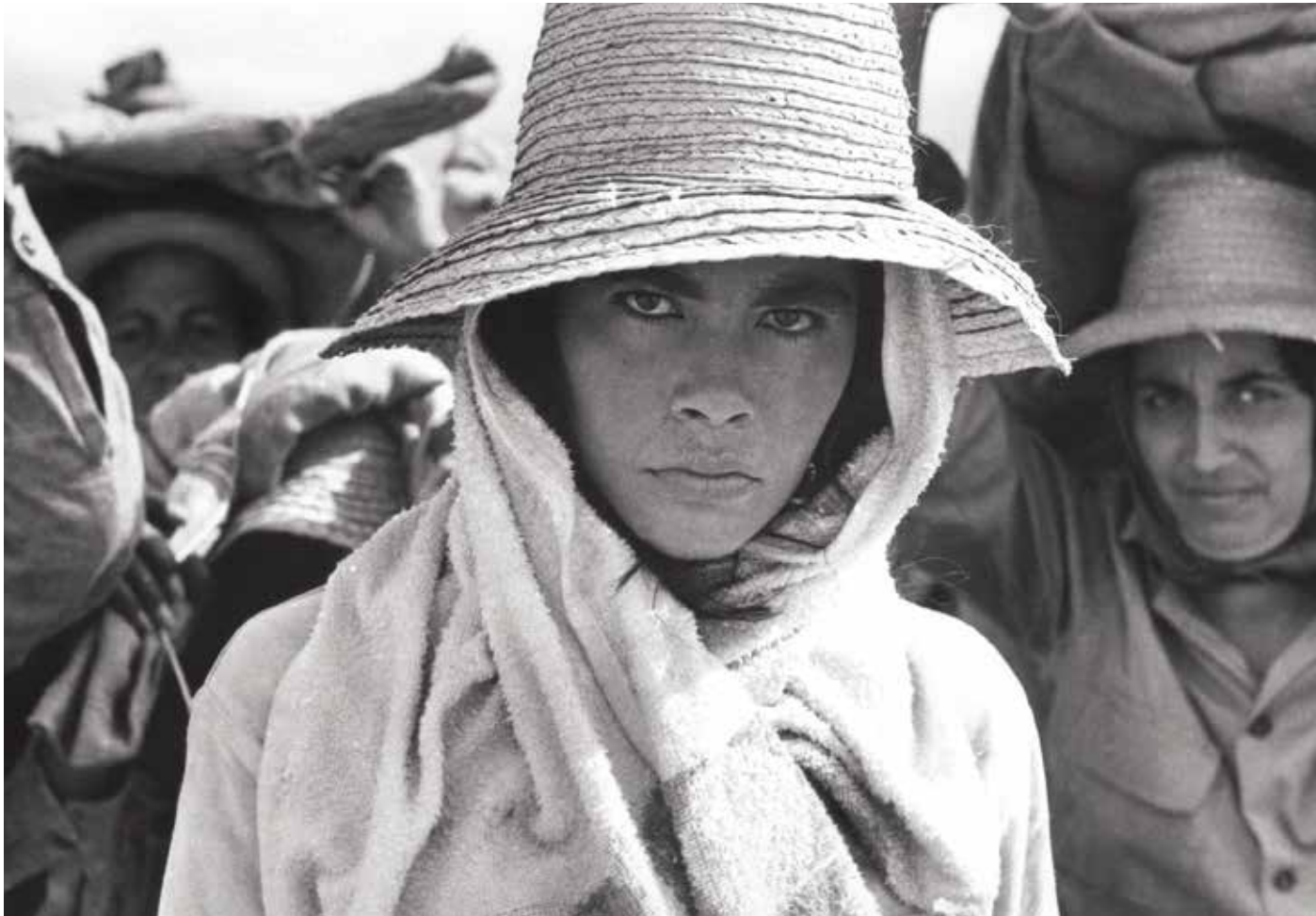
En ese momento de éxtasis con la epopeya fundacional de nuestra independencia, *Manuela* testimonia la búsqueda de una nueva emotividad, que asocia lo colectivo y heroico con la motivación personal de la protagonista, y reconcilia orgánicamente la fuerza y la sinceridad del compromiso político del autor con la voluntad de testimoniar el impacto emocional y síquico, así como los entresijos espirituales de los personajes, símbolos de la conmoción que vivía la historia nacional. Sin embargo, ese carácter simbólico del personaje femenino alcanza epítome en su siguiente filme, cuya estrategia formal y narrativa entrelaza fluidamente las motivaciones privado-sicológicas y las aspiraciones político-sociales de la nación.

Lucía inauguraba la tendencia al reconocimiento de los orígenes de la nación a través de un ambicioso tríptico (se trata de tres películas en una) que ilustraba en sonidos grandilocuentes e imágenes arrebatadas, la espiritualidad inherente a tres épocas trascendentales en la historia nacional, todo relatado a través de la perspectiva individual de tres mujeres. Humberto se adelantaba al cine de inclinación feminista, cubano e internacional, que vendría luego (en los años setenta eclosiona el discurso femenino en el cine, de modo que el realizador se cuenta entre los cineastas cuya visión se adelantó a las tendencias predominantes en las décadas subsiguientes) por la osada vinculación que prefigura su guion entre la denuncia de la desigualdad sexual y la muestra de otras ataduras psicológicas, sociales o políticas. Así, desde lo particular a lo general, se verifica la brillante yuxtaposición entre la épica personal —incluso sentimental, operística y melodramática— y ciertos ideales de las epopeyas nacionalistas y emancipadoras. Porque aparte del tema femenino y los signos consiguientes de infortunio y desesperanza que marcan las tres narraciones, los ideales de las tres Lucías trascienden la alcoba para encarnar los ideales más puros y avanzados de sus respectivos contextos históricos⁵.

Se ha insistido, con razón, en la crispación neorromántica del primer cuento, en la languidez pesimista del segundo, en la eferescencia sesentera del tercero; pero pocas

⁴ El más experimental y avezado de los cinematografistas cubanos, Jorge Herrera, acompañó a Humberto en los tres cuentos de *Lucía* y aportó un estilo visual diferente para cada una de las tres historias. Luego se reencontraron en *Cantata de Chile* y en el mediodocumental *Wifredo Lam*. También tomó las imágenes de otros grandes filmes cubanos: *La primera carga al machete* (1969), *Los días del agua* (1972) y *El hombre de Maisinicú* (1973), entre otras.

⁵ En cuanto a la preeminencia del discurso femenino, serían continuadoras ilustres de *Manuela* y *Lucía*, además de los subsiguientes filmes de Humberto, *Tulipa* (1967) de Manuel Octavio Gómez; *De cierta manera* (1973) de Sara Gómez; *Retrato de Teresa* (1979) y *Habanera* (1984), de Pastor Vega; *Mujer ante el espejo* (1986) de Marisol Trujillo; *Otra mujer* (1986) y *Lisanka* (2009) de Daniel Díaz Torres; *Hello Hemingway* (1990) y *Madagascar* (1993) de Fernando Pérez; *Mujer transparente* (1991) de varios autores; *Reina y Rey* (1994) de Julio García Espinosa; *Melodrama* (1995) de Rolando Díaz; *Nada* (2001) de Juan Carlos Cremata; entre otras.

Adela Legrá en *Lucía* (1968)

veces se explica que *Lucía* describió, como ninguna otra película cubana lo ha hecho, la policromía, los traumas y la complejidad que acompañaron el nacimiento y primeros pasos de la conciencia nacionalista estimulada por la Revolución cubana. Solás rebasaba los límites de la anécdota historicista o genérica, en la revelación de una tupida red de interacciones entre las esferas personales, sociales y culturales, como se manifiesta no sólo en su obra mayor, sino también en la inmediatamente posterior, *Un día de noviembre*, y mucho después, cuando volvió a revalidar a la heroína del melodrama y los personajes del romanticismo, en estrecho vínculo con referentes estéticos a veces paradójicos como el naturalismo y el surrealismo.

La relectura de la historia, la redacción de una suerte de epopeya intimista, fue una obsesión para un realizador dispuesto a valerse de auxiliares como el psicoanálisis, la visión racial y la perspectiva femenina. La avidez por hallar pareja y la frustración consiguiente al no encontrarla, la dinámica del deseo y su represión, el poder subversivo de la sexualidad, los desafíos a un entorno falocéntrico por parte de estas tres mujeres en la búsqueda de relaciones sexuales placenteras más allá de los condicionamientos racionales y sociales...

Después de realizar una de las obras maestras del cine cubano, Humberto Solás se distancia de las coordenadas que aportan la épica nacionalista y el melodrama grave, de sello trágico-simbólico, y renuncia al tono grandilocuente de la epopeya. Así, en 1972, realiza *Un día de noviembre*, que provocó el primero de los tres grandes temporales enfrentados por el cineasta a la largo de treinta años de incesante creatividad: en un periodo de radicalización revolucionaria, de euforia productiva por la llamada Zafra de los diez millones, el ICAIC decide censurar y engavetar *Un día de noviembre*, o más bien postergar indefinidamente su estreno; transcurre casi otra década cuando el formalismo decadentista de *Cecilia* escandaliza a ciertas esferas oficiales defensoras del realismo socialista; y para iniciar los complejos años noventa, los años del llamado Periodo Especial, con la crisis económica, política, y de valores, aparece *El siglo de las luces*, lujosa revisión de uno de nuestros principales monumentos literarios, y el estreno transcurrió casi clandestinamente incluso cuando el filme debió saludarse en tanto la última gran obra de un tipo de cine imposible de realizar en lo adelante.

Realizado a principios del llamado Quinquenio Gris, aquel período cuyos decretos y prudencias frustraron el encuentro del filme con su público, *Un día de noviembre* explora la tensa realidad contemporánea a partir de un personaje masculino, y así se distancia de la filmografía anterior solasiana (concentrada en la historia nacional y el personaje femenino) y por supuesto se aparta también de la línea heroico/épica imperante en el ICAIC a lo largo de los años setenta⁶. El protagonista se ve impedido de sumarse a las hazañas colectivas de las zafras azucareras y se mantiene distante, tal vez enjuiciándolo todo, como el Sergio de *Memorias del subdesarrollo*. Esteban había participado activamente en la instauración revolucionaria pero se ve sumergido en la inactividad y la introspección dubitativa a causa del abatimiento que le provoca una enfermedad quizás mortal. Desde su posición de observador inerte inspecciona a fondo, tal vez sin proponérselo conscientemente, el sentido de la vida de quienes lo rodean, empezando por él mismo.

⁶ Como efecto del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, en el cual la máxima dirección del país le solicitó al ICAIC "la continuación e incremento de películas y documentales de carácter histórico como medio de eslabonar el presente con el pasado", predomina a lo largo de toda la década este tipo de realizaciones entre las cuales destacaron *Los días del agua* (1971) de Manuel Octavio Gómez; *Una pelea cubana contra los demonios* (1971), *La última cena* (1976) y *Los sobrevivientes* (1978) de Tomás Gutiérrez Alea; *Viva la República!* (1972) de Pastor Vega; *Girón* (1972) de Manuel Herrera; *El hombre de Maisinicú* (1973) de Manuel Pérez; *El otro Francisco* (1974), *Rancharo* (1976) y *Maluala* (1979), de Sergio Giral; *El brigadista* (1977) de Octavio Cortázar; *Elpidio Valdés* (1979) de Juan Padrón...



Gildo Torres y Eslinda Núñez en *Un día de noviembre* (1972)

Un día de noviembre continuaba las reflexiones del cine cubano sobre la clase media citadina en el momento de la Zafra de los diez millones y del Primer Congreso de Educación y Cultura, en las circunstancias post Primavera de Praga, post Mayo francés, justo en el momento previo al proceso de instauración del realismo socialista en varios niveles de la cultura nacional. En una atmósfera política tan tensa, apenas sorprende “el expediente cerrado” durante años, porque evidentemente la postergación del estreno se relaciona por el aire de pesimismo, pesadumbre y melancolía que se respira en toda la trama, además de la incapacidad del protagonista para integrarse al optimismo de la zafra, a la “emulación socialista” y al aquelarre de las consignas gritadas a ritmo de conga. La época exigía subordinarlo todo —la salud, la familia o la vida privada— a la épica del trabajo colectivo y al esfuerzo unido de todos los habitantes de la nación por salir del subdesarrollo y confirmar la recién ganada independencia. En ese ambiente, Esteban parece un flojo, un desertor, un vago, un pusilánime, de esos que la colectividad margina y flagela. Y el ICAIC decidió, para evitar confrontaciones mayores con el Estado, engavetar una película cuyo argumento se cifraba en el pesimismo, la otredad y la derrota.

En medio de un país consagrado por entero al culto al trabajo y a la elevación de la productividad como las armas más poderosas para conservar la independencia nacional y ganarle la batalla al imperialismo, Humberto Solás se atreve a elegir como héroe a un personaje que se aísla, se pregunta adónde va todo, y se permite sobre todo la dolorosa iluminación de constatar el extraviado rumbo de mucha gente. La mayor parte de los elementos humanos y materiales que rodean a Esteban ni progresan ni esplenden, como rezaba a todas horas la propaganda oficial, hablando del futuro luminoso y de la entrega al porvenir de las nuevas generaciones. La consternación de la película⁷ se refuerza mediante la música melancólica de Leo Brouwer, los escorzos de una fotografía excepcionalmente reveladora y la narración que discurre episódicamente, mientras el protagonista se va encontrando con varios personajes como su actual pareja (Lucía se llama, la interpreta Eslinda Núñez y es una mujer completamente moderna, tal vez demasiado), comprueba la obnubilación de algunos de sus compañeros de la clandestinidad, y conversa con varios amigos o coetáneos, desde los más integrados al proceso de la Revolución hasta sus familiares decididos a emigrar, hartos de problemas, carestías e insatisfacciones. Esteban busca en otros la verificación de un ideal que le permita asirse a la vida, y en esta búsqueda se revelan insatisfacciones con las contingencias y la inmediatez, propuestas por una cotidianidad hecha a la medida de las reacciones mecánicas, la pobreza espiritual y la escasa perspectiva hacia el futuro.

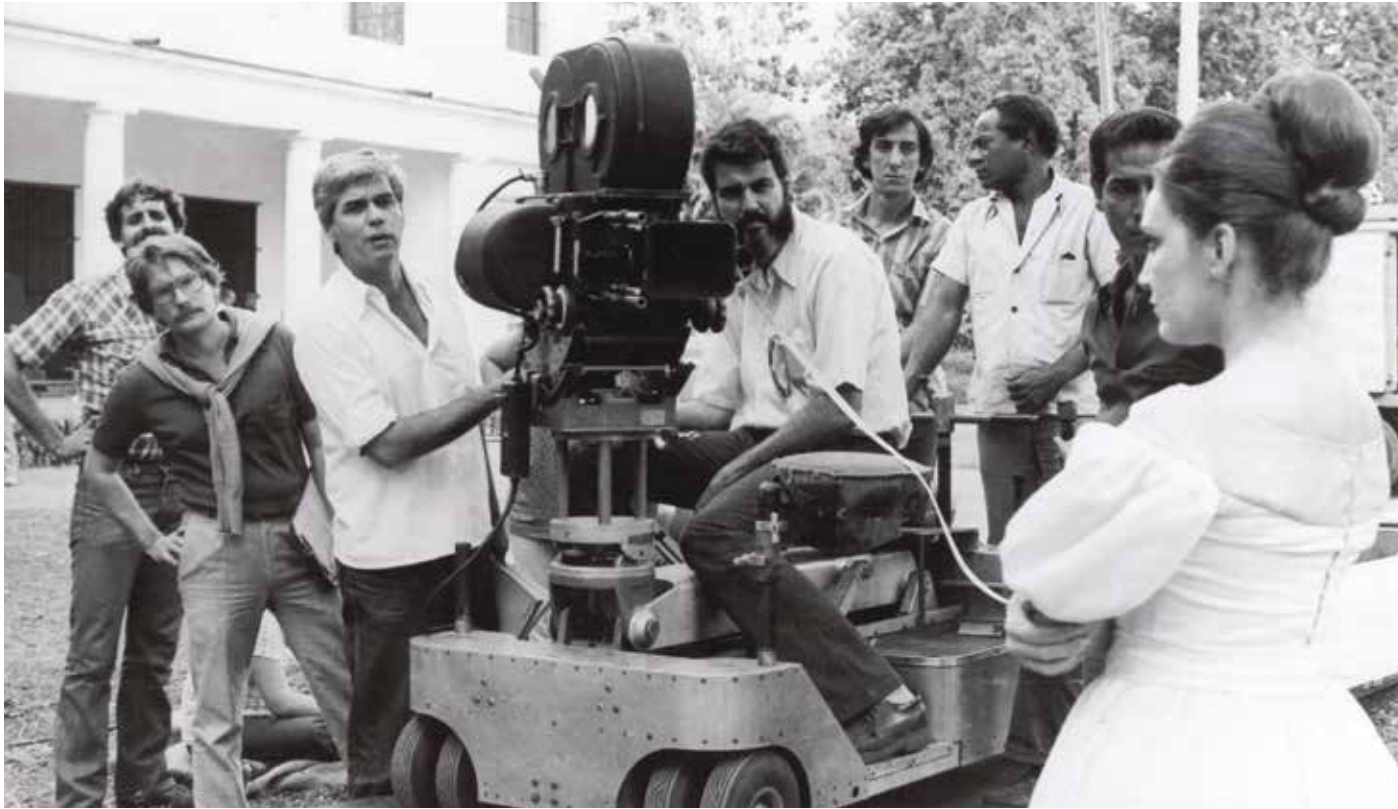
En *El romanticismo, de Rousseau a Víctor Hugo*, asegura la teórica cubana Mirta Aguirre que “debilidad, impotencia, enfermedad, frustración, ineptitud para el combate, cuanto trae consigo autoconvicción de derrota, conforma la médula romántica”, y a esta

⁷ *Un día de noviembre* es una de las pocas producciones del cine cubano que recrea lo otoñal o invernal, y por tanto evidencia una atmósfera cromática y lumínica diferente al resto.

tipología se adscriben varios personajes creados por Humberto Solás: en primer lugar, el Esteban desahuciado por la inspiración vital en *Un día de noviembre* y también el otro Esteban, el desencantado con los errores de las revoluciones en *El siglo de las luces*. Pero también clasifican en aquella caracterización el Leonardo de *Cecilia*, y varios personajes de *Barrio Cuba*, todos indecisos, exhaustos de constatar en la práctica la imposibilidad de materializar sus ideales, condenados de antemano a la desintegración en un sentido similar al del joven Werther, con un destino afín al trágico albatros baudeleriano, siempre sublime en lo alto, e incapaz de moverse en el suelo. El Esteban de *Un día de noviembre*, revolucionario y machetero, lánguido y expectante, cuestionador e inconforme en potencia, guarda estrecha relación con el Esteban de *El siglo de las luces*. Ambos registran la obsesión del autor por estudiar las relaciones, muchas veces enconadas e implacables, entre la sociedad y el individuo.

Un día de noviembre está construida, al igual que la mayor parte de los filmes de Humberto Solás, sobre un principio de tensión y distorsión. La tensión entre el medio compulsivo y un hombre que se siente incapaz de cumplir sus obligaciones, y la distorsión que provoca la enfermedad de ese hombre y la realidad desfigurada que el espectador percibe a través de su perspectiva, pues Esteban se enajena de su comportamiento habitual, deja de trabajar y se dedica a “reparar” familiares y relaciones afectivas. La tensión y la distorsión dramáticas se expresan también en situaciones sin salida, en el desesperado patetismo de algunos personajes, en el acento de la colisión pasional de ascendencia melodramática, y sobre todo en la obsesión con el paso del tiempo como elemento de erosión. Elementos discursivos como los violentos contrastes de iluminación y color, la vitalidad de los movimientos de cámara, y el correlato que establece la música, junto con los códigos narrativos que disponen la fragmentación y la perspectiva dislocada de un personaje singular, afilian *Un día de noviembre* a ese cine neobarroco y romántico que cultivaron en esta misma época Bernardo Bertolucci (*Il conformista*), Glauber Rocha (*A idade da Terra*), Andrzej Wajda (*Wesele - La boda*), Miklós Jancsó (*Electra*), John Cassavetes (*A woman under the influence*) o, en versión brechtiana, de pastiche racionalista, Jean Luc Godard (*Sauve qui peut la vie*).

Aparte de su inusual barroquismo formal, y del retrato fidedigno de un período incierto y frustrante, *Un día de noviembre* reabre la interrogación respecto a la incorporación femenina al núcleo más activo de la sociedad, una suerte de “obsesión” en el cine cubano luego del tercer cuento de *Lucía* y a lo largo de películas como *De cierta manera*; *Retrato de Teresa* y *Hasta cierto punto*. *Un día de noviembre* es una de las pocas que apenas soslaya las desgarraduras que puede conllevar tal integración, en tanto puede comportar renunciadas en cuanto a los roles tradicionales de esposa y madre (personajes de Alicia Bustamante y Raquel Revuelta) demasiado ocupadas haciendo Revolución como para asumir los papeles que secularmente se le asignaran a las mujeres; o el empacho de modernidad y “nueva” moral que transparenta el personaje de Eslinda Núñez, que a veces parece estar hablando desde una película francesa, o del *free cinema*, o del milagro checo,



Rodaje de *Cecilia* (1981): Orlando Rojas y Mario Crespo (asistentes de dirección), Humberto Solás, Livio Delgado (director de fotografía) y Eslinda Núñez de espaldas

pero nunca parece adecuada a un medio donde seguían siendo comunes la virginidad conservada hasta el matrimonio y el sexo permisible sólo dentro de la unión oficial.

A Humberto nunca le gustó demasiado *Un día de noviembre*. O tal vez pesara demasiado en sus recuerdos, y en las opiniones que vertiera a posteriori, las tristes circunstancias que rodearon la realización y exhibición del que fuera su segundo largometraje de ficción. En el texto titulado "Entrevista a propósito del presente estudio", publicada en el libro *Tras la huella de Solás*, de Luis Ernesto Flores (Ediciones ICAIC, págs. 22-23), el autor describe el contexto cultural de *Un día de noviembre* y la significación de la película:

Fue un momento florido (1967-1968) y tengo que decir que después del Primer Congreso de Educación y Cultura estuvo mal orientado... Una especie de miopía o espíritu sectario determinó que el Congreso minimizara el rol de la actividad artística, y que se sembraran prejuicios y tabúes, lo que dio al traste con

aquellos grandes logros que eran resultado de la política revolucionaria. [...] En los 70 todo cambió, y se intentan consolidar dentro del ámbito de la cultura los presupuestos del realismo socialista, y eso finalmente lo que hizo fue minimizar, achicar, desterrar a determinados creadores, crear divisiones en el seno de la cultura. Se lesionó el teatro, que después, gracias a las gestiones de Armando Hart al frente del Ministerio de Cultura, tuvo una etapa de recuperación en los años ochenta; pero realmente en la década del setenta se acabó con el mejor teatro cubano. Otro tanto ocurrió con el cine, aunque con menos virulencia, porque la dirección del ICAIC se mantuvo en manos de Alfredo Guevara y, a despecho de que al menos durante cinco o seis años las películas no tuvieran la misma calidad, seguramente no ocurrió la situación de caos que primó en el teatro, donde grupos prácticamente desaparecieron, fueron descabezados, y se perdió una línea progresiva magnífica. Es en este contexto que surge *Un día de noviembre*, que inicialmente se llamaba *Hojas*. Esa película seguramente estuvo marcada por el pesimismo transitorio de aquel periodo. [...] hay un espíritu de desilusión, no de derrotismo ni de renuncia, pero sí de desilusión... como que las cosas no van por donde debieran ir... Acudo al referente de la enfermedad (en el protagonista) como un elemento alegórico para provocar en el personaje y en quienes lo rodean determinadas reflexiones sobre el valor del recorrido, de la existencia, de la gestión social de cada uno de ellos. Es una película que está medianamente lograda desde el punto de vista del guión y de puesta en escena. Si un mérito excepcional tiene es que testimonia la tristeza que imperó en aquel momento.

El estreno se pospuso por seis años, con las consiguientes desorientación e inactividad del cineasta, obligado tácitamente a consagrarse a un tipo de cine más cercano a la épica o al documental comprometido con los valores de la cultura caribeña. En los complejos años setenta, Humberto consiguió sostener su filmografía, e incluso asumir y trascender los estrechos márgenes creativos que permitía la proximidad con el realismo socialista (porque el contexto carecía de otras alternativas) de modo que los filmes realizados en esta etapa pueden conceptuarse, en mayoría, de intentos desesperados por reconciliar tres vórtices culturales: los conceptos más artísticos del realismo socialista, el legado estético y espiritual del humanismo occidental, y las tradiciones artísticas de la Cuba ancestral. Entre estas dicotomías se movían el documental performático *Simparelé* (1974) sobre el arte y el espíritu de resistencia del pueblo haitiano a partir de la combinación de elementos musicales, poéticos, teatrales y danzarios; el largometraje de ficción *Cantata de Chile* (1975), barroca aproximación a la épica colectiva de los obreros chilenos en 1907, construida a partir de canciones y poemas de Volodia Teitelboim, Pablo Neruda y Violeta Parra; y el docudrama exegético *Wifredo Lam* (1979) que se relaciona con una nueva etapa del cine cubano e intenta alegorizar, mediante la danza y la plasticidad de la fotografía, el mundo pictórico del célebre creador.

Wifredo Lam merece un aparte en tanto significa la articulación entre *Un día de noviembre* y *Cecilia*. Como casi todos los documentales firmados por Solás, *Wifredo Lam* se aproxima a la puesta en escena de la ficción o a la experiencia performática (actúan Eslinda Núñez, protagonista de *Lucía* y de *Un día de noviembre*, además de los bailarines del Conjunto de Danza Moderna) como si el cineasta quisiera evadir esa cierta estrechez fenoménica inherente al documental convencional y se valiera de la crónica más elíptica, metafórica y recreada, al tiempo que manipula la danza, la arquitectura, la música o la pintura en función de una puesta en escena interdisciplinaria y convincentemente ornamental. Leo Brouwer le aportó impresionante banda sonora como también había hecho para *Un día de noviembre* y lo haría para *Cecilia*. La esplendorosa fotografía de Jorge Herrera busca composiciones eminentemente plásticas, vinculadas a las composiciones y encuadres propios del pintor biografiado, y esta apropiación intertextual de los lienzos de Lam sirve de preámbulo a la figuración, las composiciones y las luminiscencias de los cuadros patrimoniales de Landaluze, Chartrand, Collazo, Menocal, Víctor Manuel, Fidelio Ponce o Carlos Enríquez, que inspiraron los claroscuros de *Cecilia*.

En 1979, además del estreno de *Wifredo Lam*, que apenas se reconoció en su momento como la obra maestra que es, en tanto variación desde el docudrama con matices biográficos, provocaba enorme repercusión en Cuba la exhibición de *Retrato de Teresa*; se celebraban las primeras ediciones del Concurso Caracol (de los artistas de la radio, la televisión y el cine cubanos) y del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, y se realizó el primer largometraje de dibujos animados cubano, *Elpidio Valdés*, de Juan Padrón. El cine de la Isla parecía iniciar, en 1979, una nueva etapa que superaría la grisura de los años setenta y renovarían el contacto con su público natural. En este ambiente se estrenaría *Cecilia*, una suerte de reinicio en el cine de Humberto Solás, quien intentaba darle continuidad, y sintetizar, el interés por el pretérito, típico del cine cubano y mundial durante los años setenta. Sin embargo, la revisión del pasado atravesaría el tamiz del psicoanálisis y del cine de autor, puesto que se vincularían los destinos de la protagonista y la nación, mientras que Solás recreaba (y al mismo polemizaba con) grandes relatos realistas y románticos, de amplias repercusiones literarias y trágicas.

Cecilia marcó la primera gran crisis de la institución llamada ICAIC en tanto impulsora del cine nacional, puesto que jamás se cuestionó tanto, en Cuba, la calidad de una película y por ende la política de desarrollo de una institución cultural. Fue tanta la alharaca mediática, fueron tantos los críticos ensañados y los periodistas dispuestos a ofrecer una imagen negativa de la película, que en el ICAIC tuvo lugar finalmente un cambio de dirección (Julio García Espinosa tomó el mando en sustitución de Alfredo Guevara) y por consiguiente hubo un cambio en la política de producción, pues la mayor parte de los filmes generados luego de 1983 se alejarían de la corriente acendradamente autoral e historicista, y derivarían hacia lo contemporáneo y genérico, con redoble en la cultura popular, principalmente dentro de los códigos de la comedia de costumbres.

Al interior del ICAIC, y entre algunos especialistas y conocedores, *Cecilia* se consideraba la película más importante producida por el cine cubano en una década. Su guion se basaba libremente en una de las novelas más significativas de la literatura cubana, (*Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde), contaba con preciosista fotografía de Livio Delgado, música de Leo Brouwer, y un elenco integrado de estrellas propio de una superproducción, o coproducción, hispano-latinoamericana: estaban, por la parte cubana, Daisy Granados (*Cecilia*), Raquel Revuelta (Doña Rosa), Miguel Benavides (José Dolores) y Eslinda Núñez (Isabel) junto al joven actor español Imanol Arias (Leonardo) y al consagrado chileno Nelson Villagra (Don Cándido).

El filme clasificó para competir en el festival de Cannes, un privilegio obtenido por muy pocas producciones de la Isla⁸. En las mismas fechas en que *Cecilia* entra en Cannes, le habían entregado el Premio Nobel al escritor colombiano Gabriel García Márquez y lo nombraron miembro del jurado. Al final del evento, el autor de *Cien años de soledad* protestó airadamente ante la dirección del festival porque entendió que hubo una manipulación para impedir que fuera premiada la producción cubana y las autoridades francesas alegaron como pretexto la abundancia de películas de izquierda galardonadas. Según declaró el escritor, *Cecilia* contribuía a ilustrar los procesos de formación de identidad no sólo en la mayor de las Antillas sino en una vasta zona del Caribe americano. De modo que el escándalo y la polémica marcaban al filme incluso en sus incursiones internacionales.

Cecilia es toda barroquismo discursivo, sustentado en las provisiones desmesuradas de los actores, la música y la fotografía, además de la recreación muchas veces lánguida, o contemplativa, de la fastuosidad colonial, las situaciones sin salida y los personajes patéticos, condenados de antemano a la desintegración, aherrojados no sólo por los conflictos pasionales de ascendencia melodramática y literaria, sino por la visión contemporánea del cineasta, quien le aduce numerosos retorcimientos a una sociedad decadente. Solás reescribe el relato de Villaverde a la luz del marxismo y del psicoanálisis, y así descubre las motivaciones raciales, sexuales, sociales, psicológicas y económicas en todos los personajes de la novela. A la historia de la mulata con aspiraciones de pasar por blanca, y del sastre vengativo y enamorado sin esperanzas, le superpone la mitología de Oshún y Shangó, y además desdeña el tema melodramático del incesto entre hermanos (presente en la novela) para subrayar las diferencias de casta, raza y cultura entre Cecilia y Leonardo. En tanto sacrifica la principal argucia narrativa de Villaverde (la intriga sobre el oculto vínculo de sangre entre los amantes) el cineasta se ve precisado a conferirle mucha mayor importancia al personaje de Doña Rosa, la madre de Leonardo, a quien le atribuye incesituosa inclinación por el hijo, hasta el punto de que es capaz de denunciar la conspiración

⁸ El mayor y más prestigioso de los festivales internacionales de cine había recibido sólo tres títulos con producción cubana en la Sección Oficial competitiva: la coproducción con Francia *El otro Cristóbal* (1963), dirigida por el francés Armand Gatti; la coproducción con México *El recurso del método* (1978), dirigida por el chileno Miguel Littín, y *Los sobrevivientes*, de Tomás Gutiérrez Alea, en 1979.

contra el gobierno español con tal de “salvar” al muchacho hedonista de su infatuación con la mestiza arribista.

Es al final de la película, en uno de sus momentos más polémicos, cuando estalla el simbolismo y Cecilia se revela Oshún, virgen vestida de amarillo, martirizada, enloquecida y finalmente suicida, en tanto es incapaz de resistir el dolor por la muerte de Leonardo, quien ha sido ajusticiado —en vez de asesinado por celos como en la novela— por un Pimienta que deviene Shangó aguerrido y justiciero, patriota más ultrajado por la traición de un correligionario que impulsado por los celos del amante resentido. Pero los grandes momentos de *Cecilia* proceden, seguramente, de los insertos oníricos empleados mayormente para poner en imágenes la religiosidad yoruba que palpita por detrás de la cultura oficial o se rebela contra ella. Secuencias como el sueño de Isabel Ilincheta, el delirio expresionista del principio del filme (cuando se adelanta el destino trágico de Cecilia, el final en la Catedral), por sólo citar dos fragmentos catárticos, rompen el estrecho corsé de la perspectiva netamente clasista y racial, que predomina en la mayor parte del filme en consonancia con el realismo socialista entronizado durante el decenio previo al estreno. Más que los excesos vinculados a su esencia también romántica y neobarroca, en *Cecilia*, molestan los momentos en que se hace evidente, demasiado evidente, que la perspectiva caracterológica y los diálogos que enuncian los personajes provienen del análisis clasista de la historia y en ocasiones los personajes dialogan de acuerdo al catequismo marxista. Porque el filme le debe mucho más al acendrado ensayo historicista que es *El ingenio*, de Manuel Moreno Friginals, que al romántico relato de la mulata con sueños de grandeza, apasionada por el criollo gozador quien, por cierto, es su hermano por parte de padre.

Independientemente de las diatribas de algunos críticos y espectadores, *Cecilia* destaca sobre todo por la intencionalidad dramática y la transtextualidad plástica de la iluminación y del color; la eficacia expresiva y panorámica de algunos planos secuencia, la calculada y pictórica expresividad del encuadre, lo abigarrado y prolijo de la escenografía, así como el subrayado operístico de los histriones. El filme explica y reinterpreta el proceso de intercambio de valores y esencias que dio lugar a lo que hemos sido los cubanos; describe el espesor de esta amalgama étnica y cultural, e ilustra el proceso de recodificación (llamado sincretismo) que se ha verificado en la Isla en términos de arte, religión, costumbres, maneras de ser y de pensar. Metas tan altas no podían alcanzarse a través de la mera ilustración de un texto romántico, ni mucho menos mediante la aristotélica narratividad característica del cine comercial al uso. Ésta era la época en que estaban de moda las películas entendidas en tanto obras de arte, una época que se clausuró hacia finales del siglo XX.

Cecilia significó un despliegue de recursos inusitado en nuestro medio, largos meses de rodaje, tres versiones distintas, un cuidado preciosista en la dirección de arte y la fotografía... Porque Humberto Solás tal vez intentaba colocar al cine cubano al nivel de las grandes superproducciones históricas que en el mundo han sido, y un sector de la



Un hombre de éxito (1986)

prensa y el público fueron incapaces de cotejar el esfuerzo realizado con el resultado en pantalla. Solás representaba en esta obra los ideales altaculturistas del cine de autor a la europea, al tiempo que colocaba a los creadores cubanos a tono con cierto tipo de cine iberoamericano y europeo de extracción literaria, giros surrealistas y oníricos, ampulosidad retórica, subrayado estilístico o confirmación nacionalista mediante el folclor. Recordemos títulos similares, en alguna medida, y más o menos contemporáneos con *Cecilia* como *Eréndira*, de Ruy Guerra; *Camila*, de María Luisa Bemberg; *Oriana*, de Fina Torres; *Gabriela*, de Bruno Barreto, y *Frida, naturaleza viva*, de Paul Leduc, entre otras.

En la entrevista titulada “Humberto Solás en tiempo de sinceridad”, aparecida en la revista *Revolución y Cultura*, en noviembre de 1988, el director le confiesa al periodista Wilfredo Cancio Isla, que:

Cecilia abrió una etapa que se cerró en sí misma. Constituía la provocación de asumir un clásico de la literatura con un criterio de remodelación y revisión. [...] El resultado de esa operación transgresora desató fuertes críticas, y para mí fue altamente gratificante. Al menos sirvió en su momento para alertar sobre la capacidad de encubar y remover prejuicios. No quiero que se vea como un gesto megalomaniaco, pero pienso que fue un suceso contundente. Convulsionó realmente el ambiente social, y por un mes —basta con eso— se habló en la prensa cubana de cine cubano más que de otras cosas. Ahí veo su mérito mayor. [...] Me sentí extraordinariamente feliz al ver que una película podía despertar tanta curiosidad y polémica. La crítica animó la expectativa del público nacional e internacional más allá de lo presumible. Durante un tiempo se convirtió en tópico de controversias. Sinceramente, *Cecilia* me devolvió la confianza en el cine como parte activa de la sociedad. Que una película tuviera esa capacidad demoledora de cuestionar desde una novela hasta una institución, de provocar un enfrentamiento tan fuerte, me reveló la porción viva de mi trabajo. Cualquier revalorización que se haga ahora o después será museable. Hice la película en los comienzos de los ochenta como proposición para esa década. Quizás dentro de diez años pueda ser evaluada con más objetividad, pero menor vivacidad. [...] *Cecilia* fue el corrosivo que puso en tela de juicio el papel del cine cubano y de la crítica; y las relaciones espectador-obra, espectador-crítica, crítica-autor, no han sido después las mismas. No estoy hablando sólo de la película, sino también de las circunstancias que la acompañaron.

Llevar a término *Cecilia* implicó la semiparálisis productiva del ICAIC (en 1981 se estrenó solamente otro largometraje de ficción: *Polvo rojo*) puesto que la realización condujo a gastos extraordinarios. Y el público, en mayoría tampoco se comunicó a plenitud con una película muy larga y bastante inusual. De modo que se impuso el cambio de dirección y de política en el ICAIC. Las dos primeras películas que representaron esta voluntad

expedita de acercamiento al espectador masivo, luego de la crisis marcada por *Cecilia*, y de que García Espinosa fuera nombrado presidente del ICAIC, fueron *Se permuta* (1983, Juan Carlos Tabío) y *Los pájaros tirándole a la escopeta* (1984, Rolando Díaz), dos comedias ciudadanas de caricaturas costumbristas, que impusieron algunos de los grandes temas predominantes en esta década: la nueva generación, el relevo juvenil y su búsqueda de un lugar satisfactorio en la sociedad. Y a pesar de que *Cecilia* fue atacada en Cuba hasta el punto de que Solás se planteara renunciar al cine, el autor consiguió rodar otras tres películas históricas en el período de Julio García Espinosa: las dos primeras bajo el sello del presupuesto muy reducido (*Amada* y *Un hombre de éxito*) y la tercera marcó el regreso a la superproducción historicista y literaria⁹.

Pero entre las dos superproducciones historicistas e inspiradas en grandes novelas, el autor se aprestó a realizar un cine que, sin renunciar a la reflexión sobre el pretérito (como un modo de estudiar el presente), lo confirmara como un cineasta fiable, capaz de ajustarse a un presupuesto, y conseguir cierto éxito en la taquilla. Y si el ICAIC atravesaba una etapa de rescate de los géneros y de comunión con el espectador masivo, Humberto Solás se vio precisado a jugar, con inteligencia y aplomo, la carta del melodrama de fuerte ascendiente en el público nacional a pesar de la negativa propaganda oficial en contra del género.

El espíritu trágico inherente al amor contrariado y el naufragio moral característico de las primeras décadas republicanas en Cuba son los ejes centrales de *Amada* (1983), codirigida por Solás y Nelson Rodríguez, quien había editado *Manuela*, *Lucía*, *Cantata de Chile* y *Cecilia*. Nelson también escribió el guion y los diálogos de *Amada*, y aunque codirigió la puesta en escena, sólo se le reconoció oficialmente el crédito de “con la colaboración de”. *Amada* vino a ser la demostración de que Humberto Solás podía adaptarse sin mayores problemas a un presupuesto muy restringido a partir de un cine más intimista, y la localización de interiores muy específicos, que le aportaran cierto contenido melancólico a la puesta, y al relato, sin renunciar al rigor histórico ni a la espesura literaria. *Amada* se ambienta en La Habana de 1914, en los tiempos de zozobra y frustración que antecedieron al inicio de la Primera Guerra Mundial, y se inspira libremente en el cuento *La esfinge*, de Miguel de Carrión, uno de los escritores que mejor supo captar las perversiones patriarcales de la seudorrepublica a través de novelas como *Las impuras* o *Las honradas*.

Amada nunca fue reconocida como una gran película a pesar de soberanos aciertos asociados con la esencia romántica: la fotografía pasada por filtros que difuminan; encuadres y composiciones preciosistas que heredan las poses a lo *belle époque*; la ambientación y

⁹ Debemos anotar que seis años luego de realizar *Cecilia*, y tres antes de que emprendiera *El siglo de las Luces*, con la indagación evidente en ambas películas sobre el origen de la identidad cubana, Humberto había realizado *Obatalea*, un documental performático sobre el carácter danzario de la música yoruba, y la recreación de estas canciones ancestrales en el estilo del grupo Síntesis. Humberto Solás y el grupo Síntesis coincidían en cuanto al interés sostenido en la recreación del aporte africano a nuestra cultura, un elemento que sirve de puente temático entre *Cecilia* y *El siglo de las Luces*.

Rustam Urazaev en *El siglo de las luces* (1991)

escenografía amparada en las sinuosidades y florilegios del *art nouveau*, la hermosa partitura de Leo Brouwer, y la mejor actuación de Eslinda Núñez en el papel de incapacitada para encontrar la satisfacción sexual. Además, el filme asimila la iconografía de obras plásticas cubanas (al igual que en *Cecilia* aparecen las sombras de Guillermo Collazo, Esteban Chartrand y Armando Menocal) al tiempo que rinde homenaje a la tradición de las llamadas *Woman Picture* de los años treinta y cuarenta —dirigidas por William Wyler o Edmund Goulding, y protagonizadas por Bette Davis o Joan Crawford— en su acendrado empeño por describir al detalle las barreras de todo tipo que impedían la realización personal de la mujer-protagonista. En medio de un periodo del cine cubano cuando la tendencia dominante apuntaba a la comedia costumbrista de sello contemporáneo, *Amada*, y su inmediata sucesora, *Un hombre de éxito*, postularon la necesidad de un cine cubano que analizara las trayectorias históricas y sicosociales de la nación al interior de las familias y las alcobas, y en las salas, los patios y los portales de los caserones donde también se escribió, en tenues caracteres, la historia de Cuba.

Un hombre de éxito (1986) se enmarca, al igual que *Amada*, en el período republicano y se narra la historia de un joven que construye una brillante carrera política a partir del oportunismo, la seducción y la manipulación. Sólo que, a diferencia de sus filmes históricos anteriores, Solás se plantea el registro en el pretérito de un tema tan contemporáneo en la Cuba de los años ochenta como el oportunismo político y el arribismo coyuntural, y ese registro se verifica en un personaje masculino. En la filmografía de Solás tampoco faltan pormenorizados retratos de la psicología viril, descritos en tanto seres activos, orgullosos, intransigentes y arrasadores (para mejor establecer el contraste con las protagonistas femeninas): el guerrillero y el machista a quienes les presta su rostro el actor Adolfo Llauradó en *Manuela* y *Lucía* respectivamente, el primo empeñado en seducir a Amada, el iluminista devenido tirano en *El siglo...* y los dos primos, Carlos y Esteban, separados por el fragor de las revoluciones, pero ninguno de estos retratos de la masculinidad bajo presión expresan los matices críticos latentes en *Un hombre de éxito*, que muestra al desnudo un típico antihéroe, en gradual conflicto de intereses con la mujer y la amante, el hermano y la madre, en tanto sólo vive preocupado por la conservación del estatus y el deleite de los poderosos. Para interpretar a este hombre de corcho, empeñado en mantenerse a flote a costa de cualquier monstruosidad, se eligió a César Évora, cuyos papeles previos en el cine de Humberto (poeta independentista en *Cecilia*, enamorado sin esperanzas en *Amada*) preestablecieron un canon romántico e idealista que el mismo autor intentaba deshacer ahora. La estética y el tono del filme estaban en sintonía con la dureza e inclemencia de este arribista seductor, y por tanto la arquitectura y decoración se recrean en la frialdad *art deco*, y la música adquiere una función más reflexiva y de contraste en tanto abandona la función operística, de subrayado emocional que el autor le confirió en sus anteriores películas.

Si *Un hombre de éxito* radiografiaba al oportunista, discípulo aventajado del gatopardismo que sustituye sin miramientos el cuadro de su despacho por la efigie del presidente de turno, *El siglo de las luces* retrata la conversión del líder revolucionario en déspota inhumano. Poco después de que se festejara mundialmente el bicentenario de la Revolución francesa, en 1992, se estrena la superproducción en uno de los peores momentos del llamado periodo especial con la tremenda carestía, escasez, crisis de valores, recrudescimiento del bloqueo y corte de la ayuda a Cuba de los países europeos orientales. Ni el espectador ni los críticos ni las instituciones culturales de la Isla pudieron desviar su atención de la apabullante inmediatez, y fijarla en magnificencias o disquisiciones sobre otras épocas, mucho menos cuando el ICAIC, a cuya dirección había regresado Alfredo Guevara, decidió estrenar en Cuba una versión acortada que se suponía del agrado del público, en lugar de conservar al máximo el ritmo narrativo y las atmósferas de una película monumental.

El cine cubano de los años noventa rezuma una especie de amargura anti-utópica dentro de la tendencia al desencanto y el pesimismo, la claustrofobia y la amargura que domina películas de Fernando Pérez (*Madagascar*, *La vida es silbar*), *Papeles secundarios* (1989)

de Orlando Rojas, y la obra de los dos realizadores insignia del ICAIC: Tomás Gutiérrez Alea (*Fresa y chocolate*) y Humberto Solás (*El siglo de las luces*). Todas estas películas se proponen superar el tópico “cubano” instaurado en la comedia de costumbres mientras que pulsán el inevitable mecanismo de las coproducciones como medio de financiamiento y supervivencia. Solás fue de los que realizadores dispuesto a enfrentar todos los riesgos que implican las coproducciones desde *Cecilia* hasta *El siglo de las luces*, pues esta última contó con capitales franceses, rusos y españoles, y por tanto fue concebida como una teleserie, que luego fue recortada y abreviada con el fin de lograr una copia bastante espasmódica pero “comercial” y exhibible. No sólo el ICAIC consideró excesivo el metraje de la película en su versión televisiva¹⁰, sino que los franceses tampoco estaban interesados en que existiera una versión cinematográfica tan larga que compitiera con la serie de televisión producida por ellos. A tales complicadas circunstancias se añadió la tardanza en llegar al espectador cubano pues la versión reducida fue presentada a todo correr en un Festival de La Habana, después estuvo viajando por varios festivales hasta que, tres años después, arribó a los cines la copia recortada, y más tarde arribó a la televisión la única versión cercana a la concepción original de Humberto Solás: los tres capítulos de aproximadamente una hora y media cada uno.

Tanto la novela de Alejo Carpentier como su fidelísima versión filmica, trazan el itinerario de ascenso político de Víctor Hughes, un hombre de acción devenido tirano, revolucionario iluminista por convicción y político pragmático capaz de glorificar hoy la misma acción que ayer lo llevó a firmar sentencias de muerte, siempre y cuando el cambio camaleónico de discurso le permita mantenerse en el poder, rigiendo los destinos de la nación. *El siglo de las luces* relatava no sólo la metamorfosis de Víctor Hughes, sino las explosiones en las catedrales que arrastraron, a principios del siglo XIX, a tres jóvenes habaneros: Sofía, Esteban y Carlos, cuyas posiciones —respecto a la trascendental renovación del mundo que atestiguaron— oscilaba entre el fervor participativo, la decepción, la inercia y el escepticismo. En la novela homónima de Alejo Carpentier, así como en la superproducción franco-ruso-cubana, se describen los primeros brotes revolucionarios en el Caribe, prendidos por la llama del Iluminismo, así como el fenecer de las revoluciones laceradas por la violencia, la crueldad, el caciquismo y la intolerancia. “Quiero volver al mundo de los vivos, de los que creen en algo. Nada espero de quienes nada esperan”, asegura Sofía cuando decide abandonar a Víctor Hughes, luego de que se abre entre ellos el abismo que separa a quienes entienden las revoluciones, y la vida misma, como altares donde consagrar brío y denuedo, y aquellos otros capaces de convertir la obra de todos en abrevadero personal, despensa o pedestal individualista.

A través de Sofía, Humberto Solás se consagra a ilustrar el progreso en espiral del tiempo insular, con el acento de siempre en las sutilezas y desgarramientos de las prota-

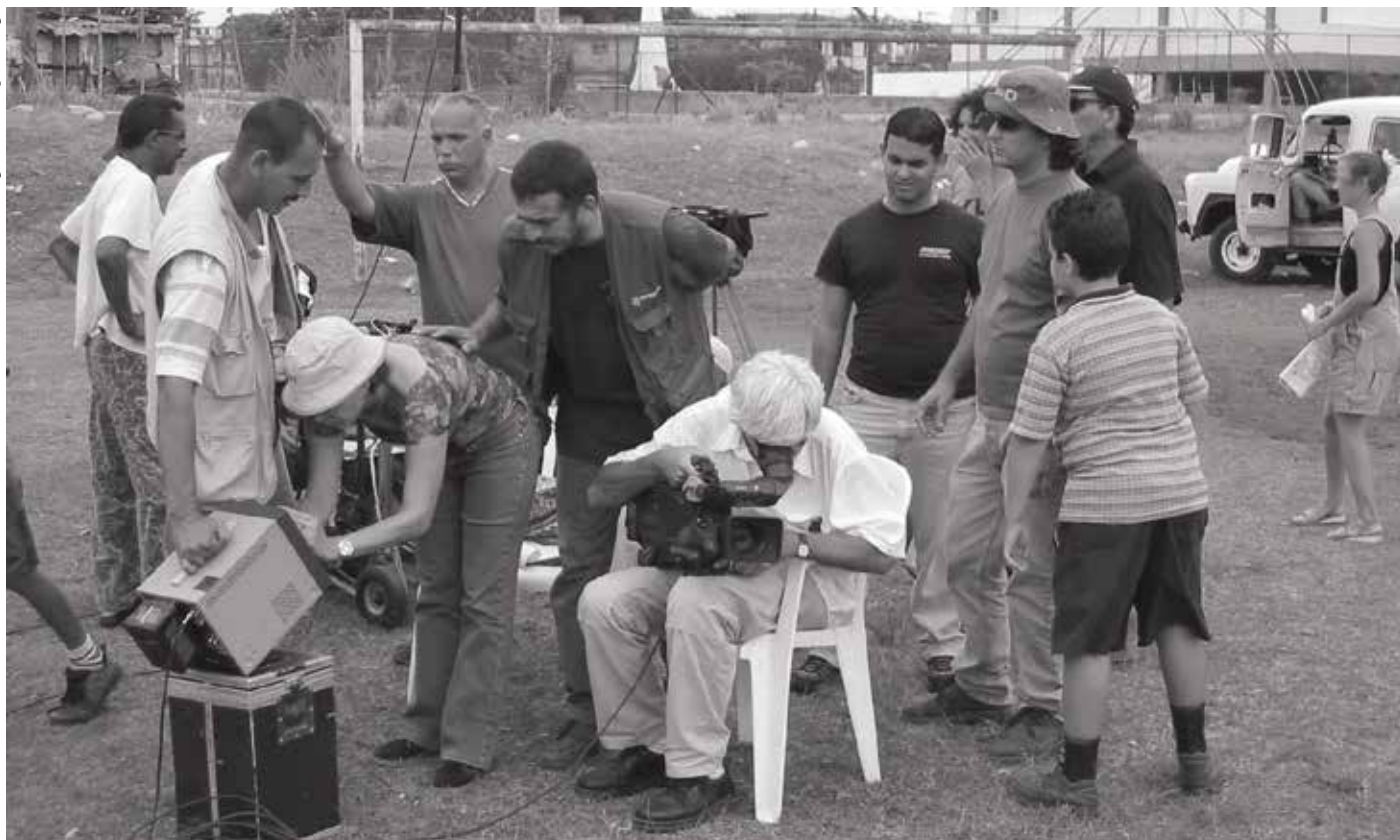
¹⁰A Nelson Rodríguez se le encargó la drástica reducción, condicionada por los requerimientos de un mercado que exige mayor brevedad, aunque sea a costa de sacrificar la coherencia.

gonistas femeninas (como también ocurrió con Manuela, las tres Lucías, Cecilia, Amada, los personajes femeninos de *Un día de noviembre*, *Un hombre de éxito* y *Barrio Cuba*). La Sofía de Carpentier —está dicho y escrito muchas veces— es uno de los personajes más apasionantes de la narrativa cubana. Su pasión, espíritu generoso y ardiente capacidad para empezar todo de nuevo, seguramente fue una de las seducciones fundamentales para Solás cuando decidió versionar la novela. Y en ese paisaje de teas revolucionarias encendidas al ardor de la juventud que quiere cambiarlo todo, el cineasta le contrapone a Víctor Hughes, quien adquiere destreza en camuflajes de toda índole para sostener su posición de cacique ilustrado. Y entre dos personajes extremos se encuentra Esteban, quien simboliza más bien el intelectual, el pensador irresoluto y absorto.

Precisamente la remarcada y obligatoria fidelidad del cineasta a los sucesos y personajes descritos en la novela hace que el espectador perciba, sobre todo en la versión resumida, un desarrollo de la trama a veces redundante y otra veces abrupto, pues el relato se deja aplastar por la erizada sobrecarga de acontecimientos similares, todos igualmente subrayados con el énfasis de la música y los escorzos de la fotografía, y tanta grandilocuencia impide a veces discernir las diferencias e importancia de ciertos acontecimientos. De todas formas al final, queda la sensación de que el filme incorporó a plenitud, con toda su desmesura, el visceral latido de ese espíritu barroco caribeño que Carpentier definió en su novela colosal.

A la altura de los primeros quince minutos y hasta el impacto demoleedor de la última secuencia, la fotografía de Livio Delgado le arroja al espectador un reposado tropel —valga la paradoja— de picadas, *travellings* y encuadres de rebuscada luminiscencia; la cámara es testigo de excepción, intempestiva en los pasajes épicos, sosegada y lírica a través de los antiguos caserones y frustrados amores. El lente y la música descienden escaleras y se alzan hasta los techos en la irrefrenable ambición del director, y sus muy creativos colaboradores, por acercarnos los rostros y escenarios de una época convulsa y alumbradora, porque la polisemia intrínseca del texto literario, su casi infinita prolijidad referencial, y la escritura en bloques descriptivos de enormes párrafos fue sustituida por el detallismo panorámico de la fotografía, la dirección de arte, y la música de José María Vitier, que realza tanto la épica como la ulterior frustración de los ideales. Hasta los fallos evidentes del doblaje se olvidan ante lo rotundo de una música cuya magnificencia y carácter abarcador, antológico, la ubican como clásica en el cine cubano. Vitier conformó un universo sonoro que recrea meticulosamente el barroquismo de Haydn y el clasicismo de Mozart, transidos ambos por aires más románticos, por contradanzas y música sacra como el impactante *Hosanna* del final, colocado en el epílogo donde los personajes sólo aciertan a mirar atónitos el rostro terrible de la muerte y la destrucción.

Además de la épica y el pleamar de las revoluciones, *El siglo de las luces* relata cómo se defrauda Sofía en los brazos del tirano, y el periplo de su encantamiento con la rebeldía, su desilusión y el imperativo, la ley de vida, de volver a rebelarse siempre que sea preciso. *El siglo de las luces* significa también la insistencia de Humberto Solás en los personajes idealistas y derrotados, los que son inmolados a causa de sus ideales, los



Rodaje de *Barrio Cuba* (2005): Caridad Herrera (continuista), Rafael Solís (director de fotografía), Humberto Solás, Carlos Barba (asistente de dirección) y Sergio Benvenuto (director asistente)

apasionados e indomables. Pero por sobre todas las cosas, el filme canta una oda en clave mayor al hedonismo triunfante y la pasión liberadora, al espíritu progresista y libertario, además de significar el cierre, en clave maximalista, de perturbadoras meditaciones respecto a las relaciones del hombre y la mujer con la Historia y sus terribles compromisos.

Al igual que *Lucía* y *Cecilia*, sendos retablos anteriores emprendidos por el más decidido e ilustre relator, en el cine cubano, de los fastos y delirios del pasado, *El siglo de las luces* devino feliz intento por explicar no sólo la génesis de la identidad sino el origen del afán de soberanía en Cuba, identidad y soberanía cifradas en la urgencia de transformación de sus protagonistas y en la indagación de estos sobre verdades esenciales, ecuménicas, que atañen a la igualdad, la libertad y la legalidad. Con este *opus magnum* Humberto le ponía fin a todo un ciclo de producciones destinadas a pintar en celuloide el tiempo insular y los milagros a veces abismados por el huracán de la Historia. A una

década del escándalo de *Cecilia*, Solás culminaba *El siglo de las luces*, continuación lógica de *Cecilia*, *Amada* y *Un hombre de éxito* en cuanto al cuidado formal y de la puesta en escena en reconstrucciones epocales que absorbían transtextualmente numerosos referentes cinematográficos, sobre todo obras de Serguei Eisenstein (*Iván el Terrible*), Luchino Visconti (*Livia*, *Il gattopardo*, *La caduta degli dei - La caída de los dioses*) y Orson Welles (*Citizen Kane*), tal vez los tres cineastas que mayor influencia ejercieron sobre el autor cubano en esta etapa que va de *Cecilia* a *El siglo de las luces*.

El regusto evidente por recrear el pretérito, desde un espesor filosófico, artístico e historicista, le confiere a Humberto la capacidad de apropiarse de innumerables estratos artísticos y culturales¹¹ para no sólo releer la historia, sino registrar el afianzamiento de una cultura desde sus orígenes en el siglo XIX (primer cuento de *Lucía* que se amplifica en *Cecilia* y *El siglo de las luces*), pasando por la etapa seudorrepública (retratada en segundo cuento de *Lucía*, en *Amada* y en *Un hombre de éxito*) hasta llegar al fragor de la contemporaneidad, pulsada en el tercer segmento de *Lucía*, en *Un día de noviembre*, y en las posteriores *Miel para Oshún* y *Barrio Cuba*. Después de *El siglo de las luces*, Humberto Solás enfrenta casi una década de inactividad y parálisis, condicionadas parcialmente por cuatro razones poderosas: su dañino prestigio de director “caro”, la escasa repercusión de su más reciente filme, la contracción económica del periodo especial, y la preferencia de Alfredo Guevara, el presidente del ICAIC, por la obra de realizadores más jóvenes y quizás menos inconformes o arriesgados. Pero aparte de las especulaciones de este ensayo para explicar aquella crisis, el director explicó aquellas circunstancias en una entrevista con el crítico Rufo Caballero publicada en el libro *Nadie es perfecto, crítica de cine* (Ediciones ICAIC, pág. 479-480):

El siglo de las luces es un trabajo que amo mucho en su versión de cinco horas. Yo había realizado una versión de ciento ochenta minutos para el cine, donde se respiraba una armonía y una capacidad de síntesis que no lastraban el discurso original, pero la dirección del ICAIC se negó a verla y me vi obligado a realizar otra variación de menos de dos horas, en algo así como un mes. En ciento veinte minutos no se podía contar aquella historia, como tampoco se podía realizar un doblaje al menos decoroso, en el exiguo plazo de treinta días... El desastre era inminente y se produjo el día del estreno. [...] Fue quizás la peor noche de mi carrera. Luego sobrevino otra larga parálisis, que intento, todavía hoy, incansablemente exorcizar. Jamás he estado tanto tiempo sin hacer cine, porque luego de *Un día de noviembre* esperé (¡solo!) seis años. Inclusive, después de *Cecilia*, fui el primer director que filmó... entonces rodé *Amada*, donde tuve otra vez la ayuda de Nelson (Rodríguez) con el

¹¹ Abundan los referentes plásticos (otra vez Lam, Portocarrero, Servando), literarios (José Lezama Lima, Cirilo Villaverde, Miguel de Carrión, Alejo Carpentier, Manuel Moreno Fragnals), y musicales (sobre todo a través de las partituras de Leo Brouwer y José María Vitier con sus múltiples e innumerables influencias barrocas, clásicas y románticas).

que trabajé en una codirección que nunca se aceptó oficialmente. Pero la salida de *El siglo...* coincidió con el llamado Periodo Especial y la más profunda crisis de nuestra cinematografía, y ya hace nueve años que no dirijo.

Después de mantenerse casi una década, entre 1991 y 2001, sin rodar ningún largometraje, Humberto decide imprimirle un giro trascendental a su filmografía y regresa a ciertos conceptos neorrealistas y de cine filodocumental apuntados en *Lucía* y en *Un día de noviembre*. Este retorno a sus orígenes le permitió continuar su obra desde los preceptos del Cine Pobre, con un manifiesto instituido mediante un festival internacional con sede en Gibara (donde acontece la última escena de *Lucía*), un evento que él mismo avaló teóricamente. Luego de *Miel...* Humberto concibe la idea del Festival Internacional de Cine Pobre, y lo preside desde su primera edición en 2003. El festival devino tribuna que ha exhortado a la democratización y la libertad de un cine realizado con pocos recursos, pero rico en imaginación, y que posibilite la inserción de nuevos cineastas en el patrimonio audiovisual mundial.

Al borde del siglo XXI el cineasta concebía la continuidad de su filmografía sólo mediante la vuelta al riesgo y al hallazgo, a través de la mirada hacia la cotidianidad y los conflictos contemporáneos, un giro que derivó, como ya sabemos, en *Miel para Oshún* y *Barrio Cuba*, cuyos apasionados retratos del contexto sicosocial se amparan en el inveterado compromiso con la veracidad y la franqueza. Si la *road movie* típica cubana alcanzó sendas manifestaciones de consagración mediante *Guantanamera* (1996) de Tomás Gutiérrez Alea, y *Viva Cuba* (2005) de Juan Carlos Cremata, ambas dentro de la clave de la comedia más o menos negra, *Miel para Oshún* prefirió afiliarse al melodrama mientras recorre la travesía desde la capital hasta lo más intrincado de la Isla, en busca de las fuentes nutricias del personaje protagónico, cuyo viaje se convierte en un decisivo encuentro no sólo con su madre y familia, sino también con su verdadera identidad. El trabajo del cineasta remite, por lo directo, sencillo y expresamente comunicativo, en consonancia con la prédica del Cine Pobre, a su primera época de cineasta, aquella cuando sorprendió con el vigor naturalista y desembarazado de *Manuela* o del tercer cuento de *Lucía*, cuya algazara y aire farsesco son recuperados, de alguna manera, en este filme de carreteras, entrañable homenaje también a lo mejor de los llamados “cubanos promedio”, hombres y mujeres de pueblo, de a pie. *Miel para Oshún* significó la prudente y momentánea renuncia de Humberto Solás a las memorias histórico-literarias, pues el director sostiene su obra sobre dos premisas estrechamente ligadas: la oda noble a lo más valioso de la Cuba profunda y de la nación diaspórica, y la sutil voluntad alusiva, por momentos simbólica, a la virgen de la Caridad, a Oshún, a la miel, a la gracia, la compasión, la sensualidad, Baracoa como destino donde comenzó la historia nacional. Los reencuentros y puntos de partida muestran una odisea más espiritual que física, y como todo retorno a Ítaca, viene a ser más importante el camino de regreso que la propia llegada al destino añorado.

Segunda parte de una trilogía sobre la Cuba contemporánea, *Barrio Cuba* comparte y redimensiona, sin remordimientos ni complejos, algunos motivos acendradamente románticos como el amor imposible, o el desamor sin paliativos, la muerte que cae como un rayo y reduce la vida de los personajes a cenizas, la mujer fatal que vive amando a quien no debe, desdén a quien la adora, y es capaz de los más tremendos sacrificios por ayudar a los mercedores de su ternura. Los conflictos principales proceden de la incompetencia de los personajes (otro artilugio dramático de matriz indiscutiblemente trágica y melodramática) para comprender “los duros golpes del destino cruel” y de su incapacidad para articularse satisfactoriamente en el espacio filial y social.

Complejo melodrama que no sólo deifica, relee y cuestiona las actuales ideas sobre la familia y la figura paterna, sino que también se inscribe de lleno en la continuidad de antiquísimas tradiciones occidentales, vinculadas a significantes de índole mitológica, *Barrio Cuba* toca de soslayo —y trae a cuento cuando conviene, para sustentar dramáticamente las tres historias principales— temas como la emigración al exterior y la inmigración a la capital desde otras provincias; ilegalidad y delincuencia; religiosidad popular (a la que se le echa mano “cuando truena” y puede ser lo mismo católica, protestante o de origen afrocubano); las diferencias entre la ciudad y el campo; los problemas laborales y de vivienda; prostitución femenina y masculina; alcoholismo; diferencias generacionales que conllevan conflictos de todo tipo; homosexualismo y homofobia; racismo larvado; marginación y automarginación... Pero en tanto fábula de aspiraciones épico-sentimentales, la historia se asienta en la metaforización de varios mitos humanísticos esenciales relativos al (re)nacimiento y la muerte, al dolor como instancia purificadora, y a la familia y el hogar cual remanso de todas las virtudes, el espacio umbrío que garantiza la posibilidad del eterno retorno.

De este modo, el último filme de Humberto resultaba exhibición de naufragios filiales, desasosiegos y congojas, de índole absolutamente privada e individual. La perspectiva coral de *Barrio Cuba* le permitía al realizador-guionista reflexionar sobre la preeminencia de ciertos valores y acerca de su eventual desvanecimiento. En una y otra entrevista, Humberto declaró:

Tan sólo quería hacer una película sincera, un testimonio de la época que vivimos. Lo más importante son los valores que intenté resaltar: la solidaridad, la reunificación familiar, la unidad nacional, en un momento en que estos valores se ven amenazados. Mi gran reto era hacer un cine tremendamente humanista, que revelara la idiosincrasia y la realidad del cubano, sin caer en la sensiblería, pero tampoco con miedo a enfocarme plenamente en lo emocional. [...] Es un homenaje a mis influencias primeras, al neorrealismo de Vittorio de Sica (*Ladrones de bicicletas*, *Milagro en Milán*), al Luchino Visconti de *Rocco y sus hermanos*, al Fellini de *Amarcord*, o a *Pather Panchali* del indio Sayajit Ray. Es una especie de vuelta a la semilla, de búsqueda personal del tiempo perdido. Lo que ando

buscando no es la aprobación de la crítica ni de las instituciones, sino apenas ganarme la complicidad del espectador, y que este reflejada su situación existencial. No creo haberla hecho por narcisismo, sino por la comprensión de cuál debe ser mi rol como cineasta, para conmigo y ante los demás.

Humberto Solás no olvidó, en ninguna de sus obras, desde sus primeros cortometrajes hasta la póstuma *Barrio Cuba*, el precepto de que ni siquiera la historia más sombría, sórdida y lateral puede permitirse el abandono de alguna pertenencia estética. *Lucía* (primer y segundo cuentos), *Cecilia*, *Amada*, y *El siglo de las luces* confirmaron al realizador como un cultivador de la seducción mediante el formalismo virtuoso y la modulación reflexiva, ontológica, mientras que *Manuela*, *Un día de noviembre*, *Cantata de Chile*, *Un hombre de éxito* y *Miel para Oshún* representan un tipo de cine más terrenal, inmediato y concreto, aunque en las dos variantes de su filmografía se evidencia la subordinación de todos los recursos de la puesta en escena, el tono, el estilo y los códigos genéricos de cada filme a conceptos humanistas relacionados con el mural histórico, la panorámica abarcadora, el protagonismo femenino, la ilustración de la cubanía bajo presión o en trance de mejoramiento. Los desbordes y barroquismos del primer cuento de *Lucía*, proyectados y amplificados en *Cecilia* y *El siglo de las luces*; el fracaso y la represión exaltados en el segundo cuento de *Lucía* y reciclados en *Amada* y *Un hombre de éxito*, la perturbación, el dilema y la inmediatez de la tercera *Lucía*, homologada de alguna manera en *Un día de noviembre*, *Miel para Oshún* y *Barrio Cuba* ratifican el empeño memorioso del autor decidido a ilustrar los momentos decisivos en la historia de una nación acechada desde siempre —tal y como les ocurre a las tres protagonistas de *Lucía*— por la interminable sucesión de oscuridades, naufragios e intolerancias.

