

Cómo citar este artículo / Referencia normalizada

J Véliz Gutiérrez, A Velazco Díaz, S Salazar Navarro (2014): “Las historias cubanas de este siglo. Análisis discursivo de una muestra intencional de filmes de ficción de la última década”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 69, pp. 533 a 547.

http://www.revistalatinacs.org/069/paper/1023_UH/26es.html

DOI: [10.4185/RLCS-2014-1023](https://doi.org/10.4185/RLCS-2014-1023)

Las historias cubanas de este siglo. Análisis discursivo de una muestra intencional de filmes de ficción de la última década

Cuban stories from this century. Discourse analysis of a purposive sample of fictional films from the last decade

J Véliz Gutiérrez [[CV](#)] Facultad de Comunicación – Universidad de La Habana, UH, Cuba – jennifer.veliz@fcom.uh.cu

A Velazco Díaz [[CV](#)] Facultad de Comunicación – Universidad de La Habana, UH, Cuba - ayrenvelazco@gmail.com

S Salazar Navarro [[CV](#)] Facultad de Comunicación – Universidad de La Habana, UH, Cuba – salvador.salazar3@gmail.com

Abstracts

[ES] Introducción. Este artículo comprende los resultados parciales de una investigación sobre los rasgos discursivos de la producción cinematográfica cubana actual, fundamentado en el análisis de los componentes temáticos y formales de las películas objeto de referencia. La selección de autores/obras se deriva del empleo de varias técnicas investigativas y de la consulta a expertos nacionales e internacionales procedentes de ocho países. **Metodología.** Mediante una estrategia de diseño cualitativo se recurre a la revisión bibliográfico-documental, la entrevista semiestructurada y el análisis de discurso (narratología fílmica) de la producción cinematográfica seleccionada. **Resultados y discusión.** Seguida de una contextualización sumaria de los antecedentes de la cinematografía/país Cuba, se procede a desmontar críticamente la producción de dos directores relevantes para el análisis de la producción en el ámbito nacional. **Conclusiones.** Como resultado de esta indagación se arriba a las características y tipicidades de la narratología fílmica de las películas elegidas y los enfoques e inquietudes generacionales dominantes entre los realizadores en estudio.

[EN] Introduction. This article presents the partial results of a research study on the discursive features of contemporary Cuban cinema, based on the analysis of the thematic and formal components of a sample of national productions. The selection of filmmakers and films is based on various research techniques and consultation to film experts from Cuba and eight other countries.

Method. The study is qualitative and is based on bibliographic-documental reviews, semi-structured interviews and discourse analysis of a sample of film productions. **Results and discussion.** After offering an outline of the history of Cuba and its national cinema, the article critically deconstructs the works of two Cuban directors who are great exponents of the contemporary national productions. **Conclusions.** The analysis highlights the main features and genuineness of the film narrative of the selected sample of films and the key generational approaches and concerns among the filmmakers under study.

Keywords

[ES] cine cubano, producción cinematográfica, rasgos discursivos.

[EN] Cuban cinema; film production; discursive features.

Contents

[ES] 1. Introducción. 2. Metodología. 3. Resultados y discusión. 4. Historias cubanas del siglo. 5. Conclusiones. 6. Notas. 7. Referencia bibliográficas.

[EN] 1. Introduction. 2. Method. 3. Results and discussion. 4. Cuban stories from this century. 5. Conclusions. 6. Notes. 7. List of references.

Traducción de **CA Martínez Arcos**, Ph.D. (Universidad Autónoma de Tamaulipas)

1. Introducción

En los últimos treinta años han ocurrido profundas transformaciones políticas, económicas y sociales en América Latina. A la crisis y posterior caída de los gobiernos militares de la región se suma el fracaso del neoliberalismo como principal doctrina económica. Se vislumbra un paulatino posicionamiento de nuestro continente en el escenario mundial, al tiempo que se fortalecen sectores medios urbanos en países como Brasil, Argentina y México. La defensa del aparato institucional democrático obedece al empoderamiento de estos sectores, y a modos mucho más participativos de ejercer la política. En los albores del tercer milenio, adquieren auge las ideas de izquierda, la mujer es parte activa en la administración del poder, y grupos tradicionalmente invisibilizados (indígenas, gays, afrodescendientes, entre otros) empiezan a tener acceso a los medios.

Si bien Cuba se aleja de los referidos países por no poseer una producción anual cinematográfica significativa y por la inexistencia de una industria del cine desarrollada, merece ser abordada por su condición de sede de importantes instituciones rectoras del séptimo arte latinoamericano (Festival Internacional de Cine Latinoamericano, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, Escuela Internacional de Cine y Televisión [EICTV]). Además, sus cineastas y obras fueron fundamentales en la consolidación de la estética del Movimiento en los años 60; y en la actualidad destacan las obras de varios autores por su proyección internacional.

Pero, los interesados en razones más cualitativas que estadísticas estarán de acuerdo con que la historia del cine de la región no puede entenderse sin los aportes que desde la Isla se ofrendaron, primero, en la creación de un Movimiento continental en los sesenteros años utópicos; y, en el devenir temporal, no solo las aportaciones de numerosos cineastas que logran brillar aun cuando hacer cine en Cuba resulta una actividad sumamente compleja desde cualquier punto de vista, sino porque es Cuba precisamente la sede de importantes eventos e instituciones que rectoran la actividad regional como el frecuentado y referido Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana y/o la EICTV de San Antonio de los Baños.

Además, puede ser significativo exacerbar el quehacer cinematográfico de la Isla justamente en estos tiempos, porque después de largos años de silencio –inconformidades latentes pero calladas– los cineastas se están pronunciando en función, más allá de sus derechos como realizadores, por un cambio de mentalidad a favor de la producción cultural en Cuba.

Los creadores (desde cada una de sus especialidades) esperan el cumplimiento de las Propuestas para una renovación del cine cubano, aprobadas en el VII Congreso de la UNEAC de 2008, y el proyecto de Decreto Ley “que debe reconocer el status del creador audiovisual, aún sin aprobar, y cuya primera versión data del 2009” (Del Río, 2013).

Lo importante es que están reclamando por acceder a un presupuesto con libertad que les permita organizar “la producción de nuevos filmes” con determinadas ventajas legales y financieras para los cineastas y, sobre todo, poner fin a la absoluta irregularidad con la que maniobran las productoras independientes. Estas últimas tan ventajosas para promover la emergencia de nuevos creadores y obras u ofrecer –como ya lo han hecho– valiosas oportunidades a los ya iniciados en la carrera del séptimo arte.

Por estos senderos caminan las discusiones acerca del cine cubano contemporáneo, en cuanto a su funcionamiento propiamente. Sin desvirtuar los propósitos concretos de esta investigación, el paneo por tales cuestionamientos ayuda a pensar también qué le interesa decir a los cineastas de hoy y cómo lo hacen, inmersos no solo en su propia realidad sino en una reestructuración cinematográfica a nivel global.

De ahí que se planteen como objetivos general: determinar los principales rasgos discursivos de la producción cinematográfica contemporánea en Cuba, a partir de una muestra intencional de filmes de ficción; y en segundo término: referir los antecedentes fundamentales de la producción cinematográfica contemporánea cubana; analizar los elementos que caracterizan la narratología fílmica de las obras objeto de estudio; e identificar enfoques y principales inquietudes generacionales del ethos/orador en el cine de ficción contemporáneo realizado por dos de los autores más relevantes en el ámbito nacional.

Aplicado al cine, el ethos como estructura retórica del discurso, se halla en el director/realizador en su condición de autor de la realización fílmica. Este se erige en coordinador y máximo responsable del texto (Rajas, 2005). A los fines del presente estudio, se indagan los trayectos profesionales de los realizadores (antes/durante/después de llegar al medio audiovisual) y las fuentes de las que se nutren para sus obras –entiéndanse otras filmografías, autores de referencia, formatos de producción, etc. La dimensión de análisis se refiere, a su vez, a las condicionantes de la realidad actual que determinan la producción cinematográfica de los cineastas/país en estudio.

2. Metodología

2.1. Estrategia de diseño de la investigación

Se precisa de una investigación cualitativa y de *diseño de caso único*, con la presencia de unidades diversas de análisis.

Si bien Cuba se aleja de las restantes cinematografías de la región por no poseer una producción anual significativa y por la inexistencia de una industria del cine desarrollada, merece ser abordada por su condición de sede de importantes instituciones rectoras del séptimo arte latinoamericano (Festival de Cine Latinoamericano, Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, EICTV). Además,

sus cineastas y obras fueron fundamentales en la consolidación de la estética del Movimiento en los años 60; y en la actualidad destacan las obras de varios autores por su proyección internacional.

2.2. Procedimientos

La investigación bibliográfico-documental permitió analizar documentos relacionados con los antecedentes, situación actual y dinámica del cine cubano hoy, parte del discurso de la crítica en torno a las películas seleccionadas; así como artículos referidos a las características de la cinematografía/país objeto de estudio.

A través de la entrevista semiestructurada, se le dio tratamiento con cuestionarios particularizados a uno de los grupos que conforma la muestra de sujetos consultados para la presente investigación: entiéndanse críticos de cine, periodistas (especializados en temas culturales), teóricos y creativos (directores, guionistas, productores y actores), de origen nacional e internacional (Argentina, Chile, Brasil, México, Perú, Uruguay).

El método del *análisis de discurso* (narratología fílmica [Rajas, 2005) [1] *de la producción cinematográfica* se efectuó a través de un protocolo aplicado a una muestra de cuatro películas de ficción cubanas. Además de la ficha técnica de los filmes, se tuvieron en cuenta: 1) Argumento/Tema, 2) Espacio en el que se desarrolla la acción dramática (espacio geográfico y espacio dramático), 3) Tiempo en la narración (tiempo y noción de duración, tiempo de la proyección (duración de la película), tiempo de la acción (duración diegética de la historia narrada), tiempo de la percepción, 4) Personajes y sus conflictos y 5) Relación con “significantes cinematográficos” (descripción de algunos aspectos significativos): Tipos de plano/ Elipsis/ Profundidad de campo/ Iluminación/ Montaje/ Enlaces y transiciones/ Metáforas y símbolos/ Sonido.

2.3. Criterios de selección muestral

Para la selección de estas películas se recurrió a la consulta de un número más reducido de especialistas de Canadá, Cuba, Chile, Perú y Argentina (*juicio experto*). En la conformación del *juicio investigador* estos criterios fueron certificados también por la consulta a bibliografía especializada y estadísticas (levantamiento de los premios recibidos en certámenes regionales/internacionales). De la contrastación entre los juicios *experto* e *investigador* se deriva la relación de autores y películas más significativas.

En síntesis, son analizadas cuatro películas: - *Juan de los muertos* (2010) y *Personal belongings* (2006), de Alejandro Brugués - *Conducta* (2012) y *Los dioses rotos* (2008), de Ernesto Daranas, pertenecientes a dos autores de la cinematografía/país caso de estudio; las “poéticas” y los “contextos originarios” de estos cineastas, en vínculo activo con la Isla, se enmarca en el período 2000-actualidad.

3. Resultados y discusión

3.1. Antecedentes fundamentales de la producción cinematográfica contemporánea cubana

Cuba ha sido pionera en Latinoamérica en la implementación de numerosos inventos tecnológicos (amén de su atraso palpable hoy), actitudes políticas, y asunción de tendencias. En el caso del cine,

fue la Isla uno de los primeros lugares del Continente en los que la novedad del cinematógrafo se puso en marcha. Gabriel Veyre [2] realizó en La Habana el primer filme con ambiente cubano del que se tienen noticias, *Simulacro de incendio*, en 1897.

A partir de entonces es en los años veinte del siguiente siglo, cuando la cinematografía cubana cobra algunos bríos destacables. Gracias a los noticiarios que fueron realizados en Cuba en la segunda década del XX puede tenerse constancia gráfica del país de aquellos tiempos,

Lo que caracterizó a las décadas siguientes, entre los 40 y los 50, fueron algunas coproducciones logradas con México, aunque ni esas escaparon –según Pércida Torres (s.f.)– de tener escaso relieve artístico.

Con el triunfo de 1959, “el cine se integra al nuevo proyecto social” (Padrón, 2011). Ese mismo año se creaba el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Así, era Cuba el primer país de América Latina cuyo cine

“... renovador y de vanguardia estuvo apoyado por instituciones estatales, pues el ICAIC produjo tan inconformes y renovadoras películas como *La muerte de un burócrata* y *Memorias del subdesarrollo*, de Tomás Gutiérrez Alea; *Aventuras de Juan Quin Quin*, de Julio García Espinosa; o *La primera carga al machete* y *Los días del agua*, de Manuel Octavio Gómez, amén de reflexiones profundas sobre el origen y el destino de la nación del nivel de *Lucía*, de Humberto Solás, o *La última cena*, también de Gutiérrez Alea, que marcaron la llamada época dorada del cine cubano, cuando se percibía una irrepetible búsqueda de la complejidad y la originalidad en todos los niveles” (Del Río, 2013).

Padrón (2011) refiere que aun cuando *Memorias del subdesarrollo* y *Lucía*, ambas de 1968, “partían de motivos y preocupaciones muy criollos, la dimensión que alcanzaron gracias al talento de sus realizadores las ubicó entre los emblemas indiscutibles de la pantalla regional, esa que en diversos puntos del subcontinente se abría paso desde movimientos y fenómenos revolucionarios (*el cinema novo* en Brasil, el (primer) ‘Nuevo Cine’ y el ‘Tercer’ cine en Argentina, el Nuevo Cine mexicano, etcétera.)”

En los años setenta, menos deslumbrante con respecto a la etapa anterior de formación y a la siguiente de consolidaciones, también se realizaron obras meritorias: *Un día de noviembre* (1971), *El hombre de Maisinicú* (1973), *De cierta manera* (1974) y *Retrato de Teresa* (1978).

Aunque ya casi finalizaban los 70, es de esta década –porque desde hacía unos años se cocinaba el proyecto– la fundación en 1979 del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. En 1984, reunidos en Cuba, los representantes del Comité (Fernando Birri y Edgardo Pallero, por Argentina; Manuel Pérez y Julio G. Espinosa, por Cuba; Miguel Littin, por Chile, y Jorge Sánchez y Paul Leduc, por México), apoyaron la idea de crear la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y su principal proyecto pedagógico: la EICTV de San Antonio de los Baños.

3.1.1... generación intermedia de relevo

El proceso de reforma económica (Perestroika) y transparencia informativa (Glasnot) que acontecía en la Unión Soviética y otros países socialistas fueron algunas de las condicionantes sociopolíticas que, atribuye del Río (2013), permearon al cine satírico y humorístico de los años 80 en Cuba.

Una marca importante que imprimieron los filmes de los '80 a la cinematografía del país fue acercarse a la construcción de un modelo de industria “eficiente en términos tanto comerciales como artísticos”; esto unido a una inclinación por plasmar la cotidianidad del cubano.

Además de los largometrajes, en los años ochenta aparecieron documentales y cortometrajes de ficción que reseñaban críticamente la convivencia citadina, reprendían malos hábitos instaurados en nuestra cotidianidad o denunciaban costumbres desfavorables relacionadas con la negligencia social o estatal, como *Estética* (1984), *Vecinos* (1985) y *Chapucerías* (1987), de Enrique Colina; *No es tiempo de cigüeñas* (1987), de Mario Crespo; *El desayuno más caro del mundo* (1988), de Gerardo Chijona; y *La soledad de la jefa de despacho* (de Rigoberto López) (Torres González, s.f.).

Las matrices de este impulso pueden hallarse, siguiendo a del Río (2013), después de 1982, cuando la superproducción *Cecilia*, de Humberto Solás, “provocó un cambio de dirección en el ICAIC a favor de Julio García Espinosa y este intentó distanciarse de cualquier marca elitista o hermética y reforzar el carácter del cine en tanto expresión del arte popular”.

3.1.2. *El siglo de las luces (¿o black out?)* [3]

Arte y contexto, relación histórica de amor-odio, también (o mejor, obligatoriamente) signaron al cine (y a la vida de todos los cubanos, como nunca antes en el proceso revolucionario) de la Isla en los años 90. Finalizaban los ochenta y también el “socialismo real” esteuropeo. Con ellos, la industria cinematográfica se quedó sin socios comerciales y el ICAIC con las coproducciones y el autofinanciamiento como únicas soluciones de supervivencia.

Misceláneas de tendencias arrojaron este cine. Siguiendo con algunas marcas de los 80, se continuaron los argumentos de tema histórico y los de comedias costumbristas. Entre ellos, *El siglo de las luces*, (1992) de Humberto Solás y *Hello Hemingway*, (1990) de Fernando Pérez; también *Adorables mentiras*, (1991) de Gerardo Chijona. Además, nacieron filmes experimentales de la factura de *Pon tu pensamiento en mí*, *El elefante y la bicicleta* y *La ola*; o las muy populares: *Kleines Tropicana*, *Zafiros*, *Locura azul* y *Un paraíso bajo las estrellas*. De otro lado, estuvieron las obras que optaron por “el replanteamiento de las utopías, por el desencanto o por abordar los difíciles temas de la emigración o de la sobrevivencia en tiempos de período especial” (Torres González, s.f.); en ese sentido los dos grandes íconos fueron, según la crítica nacional y extranjera, *Fresa y Chocolate* [4] (1993) de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, y *Madagascar* (1994) de Fernando Pérez.

3.1.3. *Somos Cuba...*

Abre el tercer milenio para el cine cubano con un cambio de dirección en el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC): Alfredo Guevara, uno de los fundadores del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, pasa únicamente a regir el certamen, sustituyéndole en su rol de presidente del ICAIC, Omar González.

En este ámbito se mantienen produciendo Fernando Pérez, Daniel Díaz Torres, Gerardo Chijona, Juan Carlos Tabío, Manuel Pérez, Rogelio París y Enrique Pineda Barnet; así como Juan Carlos Cremata, que incursiona en su primer largo de ficción y nuevas figuras como Pavel Giroud, Lester Hamlet y Esteban Insausti.

Otros aspectos destacables de esta etapa, y que además la signan es la puesta en marcha exitosa del llamado Proyecto 23; la restauración y digitalización del patrimonio cinematográfico, el florecimiento de un cine independiente, juvenil, crítico, de temática contemporánea y apoyado en las nuevas tecnologías, junto con el mecanismo todavía significativo de las coproducciones, sobre todo con España.

A manera de colofón cuando se intenta un estudio de la filmografía cubana, Pércida Torres González (s.f.) establece que en ella es observable una relación estrecha con el quehacer histórico, político y cultural de la sociedad, aunque es preciso explicar que las características de cada etapa por las que ha transitado el cine y por supuesto el Instituto que lo respalda han resaltado notables diferencias, las cuales han mostrado un cine en desarrollo y la conformación de una línea estética cada vez más respetada por los grandes productores a nivel internacional y universal.

3.2. Las historias cubanas de este siglo

El crítico de cine cubano Dean Luis Reyes, en entrevista concedida para esta investigación, acertaba al decir que

“... uno no puede entender un proceso estético, sin entender el proceso de producción. O sea, lo que fue el modo de producción ICAIC permite entender sus obras. Hay una suerte de autoría ICAIC, una institución estatal, generada por el Estado, financiada por el Estado, con una vocación pública, que fuera crear arte sin interés de lucro, no era hacer dinero, no era construir una industria a partir de acumular millones. Era básicamente establecer un puente de diálogo, con la gente. En este sentido, pudiera comprenderse por qué no les interesan hoy ciertos temas; pues porque no son su línea.”

A partir de aquí podrá mirarse con detalle el cine del cubano Alejandro Brugués, [5] un joven realizador que hoy vive en Los Ángeles y escribe sus guiones desde allá mientras busca cómo financiar sus próximos proyectos. El autor de, entre otras, *Juan de los muertos* ha expresado en entrevista personal para este análisis:

“Con todo el respeto que se merece el ICAIC y que le tengo, ir a hacer una película sólo con el ICAIC es someterse a un sistema de financiación que no estoy seguro de que nadie tenga claro, a un límite de presupuesto que no necesariamente se acomoda a tu historia, a unas condiciones de trabajo sobre las que quizás no tengas control, a unos apuntes de guión que quizás no te interesen, y por último y quizás más importante, a un sistema de venta y distribución muy limitado fuera de Cuba. El ICAIC sólo funciona dentro de nuestras fronteras. Afuera, también hay público. Un cineasta no puede tener fronteras. El mundo está lleno de historias que contar.”

El otro director analizado en la presente pesquisa, Ernesto Daranas, ha realizado sus dos largometrajes de ficción, con presupuesto netamente cubano. A raíz de su última película, estrenada en 2014, el autor dijo estar de acuerdo con los debates que en términos de producción se están sucediendo en el país. Para él “es una polémica necesaria donde casi todos estamos de acuerdo en que resulta impostergable la legalización de la producción independiente y la promulgación de una Ley de Cine que estructure, fomente y respalde a la cinematografía nacional en todas sus aristas”. Sin embargo, en la realización de su cinta *Conducta* (2013) no hubo grandes obstáculos productivos.

Teniendo en cuenta la diversidad de este espacio que es el propio cine cubano y habiendo puesto por delante un somero acercamiento a su actualidad productiva, las próximas páginas se completan con

un análisis de los rasgos discursivos de estos dos autores en particular, para detectar así algunas de las historias cubanas de este siglo en el cine.

4.1. *Zombies's personal belongings*, by Alejandro Brugués

Si en *Personal belongings* (2006), el autor destaca por haber abordado el tema de la emigración desde una perspectiva más humana e íntima, que política, donde

“se acerca al problema migratorio desde una mirada que subraya la tragedia implícita en la división familiar y en los afectos impracticables, pero complejiza el panorama anímico, pues se concentra en la esfera de lo privado sentimental –casi por completo ajeno a consideraciones políticas– y las razones para irse o quedarse no están expuestas desde una perspectiva crítica.” (Del Río, 2008).

En *Juan de los muertos* volverá a ser, el realizador, objeto de la crítica, fascinación del público y pauta histórica para el cine cubano. Esta vez llena a La Habana de zombies.

Alejandro, en sus dos filmes, ha demostrado su interés por “el cine de género y comercial”, [6] más que por determinados temas para escribir sus guiones:

“Es cierto que en determinado momento estuve un poco obsesionado con el tema de la emigración, que se ve en mis dos películas. En cada momento, cada una, a su manera, trató sobre cosas que observaba en la realidad a mi alrededor. En *Personal...*, la gente que se va (o se queda) y en *Juan...* la inercia del pueblo, y también un poco la lucha entre irse o quedarse. Pero no es que quiera tratar algo específico de la realidad. Uno trata de encontrar temas universales y a través de eso contar una historia local. Es la única forma de alcanzar una audiencia más grande.”

En el caso de *Personal...*, una historia de amor entre dos jóvenes que, en un principio, tenían muy claros sus objetivos en la vida: el hombre (Ernesto) hacía años madrugaba de embajada en embajada esperando encontrar la suerte y poder marcharse de “este país”; sin embargo, en el caso de ella (Ana), ante la partida de toda su familia hacia los Estados Unidos en balsa, había decidido quedarse, y demostrarle a aquellos que “aquí sí se puede vivir”.

Al estilo de una hermosa historia de amor, Brugués va tejiendo a los personajes y sus conflictos inherentes. Ernesto, personaje protagónico, vivirá en su auto a orillas del mar y llevará a cualquier sitio a donde se mueva su maletín con unos pocos objetos personales –para él, los imprescindibles–. Ana, sola en su inmensa casa, por el contrario, ha decidido despojarse de cualquier objeto personal alusivo a los que se fueron.

“Tanto las limitaciones de recursos y posibilidades económicas, como los desasosiegos existenciales que manifiestan las insatisfacciones «pequeñas», privadas, inclinan este largometraje a temas, y subtemas, no demasiado tratados por el cine de la Isla. Se colinda aquí con los universos de la intimidad y la cotidianidad, el amor de pareja y algunas tensiones familiares o generacionales, las decisiones particulares que afectan el futuro y la existencia toda de los protagonistas (no por azar elegidos típicamente como gente muy joven), el grado de pertenencia y compromiso respecto a la inmediatez, las aspiraciones particulares no necesariamente integradas al macroproyecto social.” (Del Río, 2008)

Precisamente son los amigos de Ernesto –quienes le acompañan cada madrugada/día a las embajadas para “echarse a suertes” ellos también– los que encarnan a: quienes han intentado por todas las vías (i)legales marcharse del país y que ante los intentos frustrados deciden lanzarse al mar, o los intransigentes que no claudicarán hasta irse, o aquel que toda la vida ha estado esperando su oportunidad pero no se apura porque aquí tiene a qué aferrarse: el amor de una mujer.

En el caso de Ernesto y Ana, aunque pactan no enamorarse porque ambos tienen definidos sus rumbos, la historia de amor que entre ellos inevitablemente surge, los decide (a ellos en su propio ser) a poner cada uno de sus futuros en manos del otro. El final es revelador: el joven espera ser atendido en la oficina de una embajada y desde la ventana ve venir a Ana (que habrá descubierto minutos antes que Ernesto realmente no se había ido de Cuba). Un diálogo final, para enamorados, y una última escena, con un encuadre intencionadamente romántico. Ernesto no se va, y argumenta:

“Aquí encontré a una mujer que me enseñó que por más mal que estén las cosas lo importante es seguir adelante...y eso está muy bien. Aquí voy a estar mejor que en cualquier otro lado...aquí está ella ¿no? Usted puede decidir lo que quiera, a mí me da igual, sinceramente.”

Aunque con zombies y sangre, el final de *Juan de los muertos* (2012) también dejará al personaje protagónico –después de hacerlo vivir episodios escabrosos– en Cuba.

En este caso, lo novedoso del filme para la historia de la cinematografía cubana, quizás estuvo condicionado porque, según el autor, con *Juan de los muertos* dejaría de ver “al cine cubano de determinada época como si se tratara de una misma película. Si lo revisas, sólo verás comedias y dramas, no hay lugar para el género de terror ni la ciencia ficción”.

Sin dudas, *Juan de los Muertos*, con su estreno en el país y a nivel mundial consiguió aureolarse un prestigio, aunque incipiente, de película bizarra y singular. El éxito de público que logró en Cuba y en los numerosos festivales en los que ha sido presentada aplaude la gracia e irreverencia de la película. Sin embargo, la misma intención de hacer reír, a veces la hace quedar “atrapada en la trampa de los excesos” (Pérez, 2011).

La condición de vago que caracteriza a Juan no tiene que ver con la acepción del término entendido como pereza, sino con el hecho de ganarse la vida de otra forma, diferente al trabajo “honrado”: inventando al más cubano de los estilos, sacando provecho de cualquier situación. Uno de sus primeros parlamentos, reza: “...aquí soy un recolector, es cuestión de sentarse a esperar y algo aparecerá”. Así, este hombre de 40 años vive en Cuba y sus días transcurren sin hacer absolutamente nada. Lo acompaña en esos andares sin andar, su amigo y compinche –en términos de trapicheo– Lázaro. Con ellos, sus otros amigos (La china y El primo, que amenazan a la gente, roban...) y el hijo de Lázaro, Vladi California (no estudia, pasa el día coqueteando por la calle, dándose las de “lindo”) encarnan una parte de la idiosincrasia del cubano –no es una generalización sino una innegable tipificación del nativo–. A través del humor y el choteo es visible la crítica social, que apunta con el dedo a aquellos que habitan las calles de Cuba, algunos vendiendo “lo que sea” ilegalmente, otros “jineteando”, otros robando...

Como el común de los seres humanos, hay un punto débil que les vuelve endebles, sublimes, susceptibles; en el caso de Juan es su hija Camila; que, en este caso, también abordará el tema de la emigración desde la perspectiva de los hijos y los padres que se separan.

Juan de los muertos pellizcará asuntos tan cotidianos del cubano como las reuniones de los llamados Comités de defensa de la Revolución (CDR), y parodiará a los “típicos dirigentes partidistas”. En su película, Brugués posicionará al presidente del Comité de Juan, como el primer “zombificado”.

Así, otros temas serán rastreados en el filme: el funcionamiento de los medios de comunicación en Cuba (para los que todo mal en el país es culpa del “imperialismo yanqui”). Se ve en el filme la solución que históricamente los cubanos han visto a sus problemas: irse a Estados Unidos. El malecón se inunda de balsas.

Juan gana dinero “matando a los seres queridos” de quienes soliciten sus servicios; pero, al verse al límite de la situación cuando esta no mejora, con sentimiento de frustración le propone a sus amigos irse a Miami: “al final el capitalismo les va a pasar la cuenta”.

Haciendo gala del poder inventivo de los cubanos preparan una especie de barco automóvil en el que irse al Norte. Pero, cuando ya todos se están enrumbando, Juan –en uno de los momentos realmente conmovedores de la película– decide quedarse:

“Yo soy un sobreviviente: sobreviví al Mariel, a Angola, al Período Especial, y a esta cosa que vino después... Yo voy a estar bien, solo necesito que me den un filo”.

Alejandro Brugués, egresado de la EICTV, aparece entre la nueva ola de realizadores a la que le interesa trabajar un cine de género, pensando siempre en el mercado del cine. Quizás, esta idea, casi netamente comercial, sea la que corrobore que este autor no se crea, de ninguna manera, continuador del Movimiento de Nuevo Cine Latinoamericano: “Ni siquiera sé lo que es eso. Yo crecí viendo un tipo de películas, *Tiburón*, *Star Wars*, *E.T.*, *The Goonies*, etc. Es el cine que me gusta. Son las películas que hicieron que amara el cine en primer lugar. Cuando entré en la EICTV, fueron las películas que vi, de nuevo, todas las que recordaba que me gustaron cuando niño, porque lo que me interesaba era volver a ese sentimiento original”. [7]

4.2. ...de dioses rotos y conductas, en Ernesto Daranas

En el vértice opuesto al tipo de cine comedia de Brugués, incluso opuesto a su drama, Ernesto Daranas apelará con su retórica a las más profundas emociones del espectador. El cine cubano archiva para sí dos historias memorables del realizador; por un lado *Los dioses rotos* (2008), y más recientemente *Conducta* (2013).

En *Los dioses...* Daranas rescata la historia de Alberto Manuel Francisco Yarini y Ponce de León –el *gigoló* más distinguido de La Habana de principios del siglo XX, que fue asesinado a balazos como resultado de una *vendetta*– para adentrarse en una Habana Vieja del tercer milenio, en la que un siglo después también cohabitan la violencia, la corrupción, el proxenetismo, la prostitución, el machismo; pero también, la pasión y el amor.

En ocasión del estreno de su filme, el director expresó:

“Sabemos que más allá del proxenetismo hay otras mil formas de prostituirse y que cada uno de nosotros está, de algún modo, expuesto a ellas. *Los dioses rotos* no lo pasa por alto, aunque lo cierto es que la sociedad, la política y la Historia no están nunca en el centro de mis motivaciones porque creo que la verdadera expresión de todo eso está en la vida real; en la manera en la que vive, actúa, piensa, sueña y siente la gente. Son esos hombres y mujeres quienes realmente me interesan, lo mismo como protagonistas que como destinatarios. Si te ocupas de ellos te estarás ocupando también de otras muchas cosas” (Acosta & Hernández, 2009).

Aunque es evidente que el director en ambos filmes ha apostado más que a la denuncia política o social, a lograr en el espectador un sentimiento de profunda conmoción; cuando se vaya a revisar la historia de Cuba de los 2000, las cintas de Daranas serán un referente inigualable.

En la primera, Laura, una profesora universitaria que intenta demostrar la vigencia de un mito, el de Yarini, intentando meter los dedos en la llaga de una Habana cien años después, “termina imbuida en una historia de transformaciones personales bajo el influjo de una Habana frecuentemente desapercibida y dura, pero real” (Polanco, 2009).

De hecho, cuando Héctor Noas se enfrentó a su personaje, para armar a Rosendo, no solo se auxilió de la significativa investigación que Daranas había realizado respecto al tema, sino por el contacto con personas que en la vida real de la Habana Vieja eran iguales a su personaje en la ficción.

Alrededor de una historia de amor, el autor nucleó marginalidad, religiosidad, condiciones de vida deplorables, ambientes hostiles, negocios, prostitución, mujeres excarceladas; pero, priorizando la condicionante amorosa, del alma, del corazón que desencadena al final todos los hechos funestos.

Alberto, más allá de proxeneta estafador, estará poseído por los sentimientos que son la fuente de su tragedia. Para él la amenaza no está en que Rosendo trabaje y viva de las prostitutas, sino que lo manipule alejándolo del sentido de su vida (su amor por Sandra).

Cada una de las historias de Daranas tendrá su correlato en el hábitat donde él mismo ha crecido. Sobre Habana Vieja en esta película, compartió:

“Lo que es una ciudad forma parte inevitable del destino de su gente. Tal vez no me debió haber sorprendido tanto entonces cuando, hace varios años, escuché en la Iglesia de la Merced que alguien dedicaba una misa a “don Alberto Yarini y Ponce de León”. A partir de ese instante fui descubriendo toda una liturgia entre los que hoy se mueven en aquel mismo mundo del que Yarini fuera un rey. Si en su tumba hay flores, si su nombre se invoca en varias casas de culto de La Habana, si se le hacen ofrendas en la ceiba que creció en la esquina donde lo balearon, si empiezas a dar incluso con otras historias de estos últimos años demasiado parecidas a aquella de 1910, entonces el mito y la leyenda son parte de una realidad concreta” (Acosta & Hernández, 2009).

Con *Conducta*, otra vez el director aclara:

“En realidad, *Conducta* no pretende hablar del sistema de enseñanza cubano. La mirada se centra mucho más en esos riesgos a los que la niñez está expuesta, incluido el modo en que las condiciones sociales y económicas afectan a la familia y a la escuela. En estos y otros temas abundan discursos y consignas que son emplazados por lo que vivimos a diario. La maestra Carmela pone a un lado esta retórica en su afán de hacer de su aula un espacio diferente.”

Pero nuevamente su película hace del cine el medio más cercano al espectador cuando de arropar realidades se trata.

En esta de 2013, no solo volverá a apelar a los sentimientos para mirar a su Habana Vieja, sino que cada historia estará impregnada de tanta verdad que no solo el público verá su vida misma en cada escena o historia sino que algunos pasarán de cuestionarse elementos estéticos o temáticos tradicionales, para ahondar en un problema aún más grande que pincela *Conducta*.

El filme, indiscutiblemente no solo hará encuadres y angulaciones a personajes y sus conflictos, a denuncias al gobierno; sino que a este último lo estará interrogando, desafiando y poniendo en duda.

“*Conducta* refleja el mundo marginal provocado por las carencias materiales de esa realidad social ignorada por los medios, donde buscarse la vida pasa por las formas ilegales y por aquellas que no deberían serlo, pero que una legislación arbitraria y restrictiva, basada en preceptos de un socialismo equivocado, ha impregnado de prohibiciones y tabúes la existencia ciudadana coartando la iniciativa individual” (Colina, 2014).

Chala, el protagonista de la película, es mucho más que un niño con actitudes violentas o mal comportamiento; Chala es la herida que sangra porque le ha golpeado la realidad de una madre drogadicta y alcohólica, un solar en las más precarias condiciones, la necesidad de comer ganándose él mismo, con 12 años, el dinero (obviamente, este provendrá de alguna actividad ilegal, en este caso las peleas de perros), un niño que ha crecido sin el mínimo afecto y que ni siquiera sabe quién es su padre.

Sin embargo, Chala es feliz en el mismo ambiente que también marcará negativamente su *conducta*: por maestras como Carmela, intransigentes, certeras, comprometidas de verdad con el futuro de un niño que está aprendiendo(se) Chala irá conociendo de bondades; pero, por personas como Raquel conocerá de burocratismo, falsas posturas y desdén. El director y crítico de cine cubano Enrique Colina enjuiciaba:

“El niño es el objeto debatido, la metáfora de un futuro incierto sólo hipotéticamente rescatable gracias a la consecuencia y al compromiso ético de una educadora dispuesta a enfrentar el acoso de una estructura marcada por el mecanicismo burocrático, hipócrita e insensible, que la misma deformación sistémica ha engendrado en todas sus expresiones institucionales. Ese personaje censor que decide lo que es correcto políticamente y se cuida bien de silenciar las disonancias que incomoden a sus superiores y pongan su confiabilidad en entredicho afectando sus mezquinos intereses.”

Así, *Conducta* dio un puñetazo en las pantallas para denunciar abiertamente, desde el más profundo de los sentimientos (de hecho auxiliado por los recursos del melodrama) la corrupción en la policía, el dilema de los emigrantes en La Habana, las llamadas escuelas de conducta (que más que re-educar, re-habilitar, pueden degenerar), el tema de los presos políticos; y, abiertamente, la inconformidad con algunas estructuras verticales.

El discurso de esta película no es el de avasallar con realidades sino ponerlas en reflexión, introducirlas en la piel y dar indicios de una sentir general que cada vez es más intolerable; es, de hecho, la evidencia de un sentimiento despojado de cobardía que advierte no tener miedo a denunciar.

Quizás, las intenciones que unan tanto a Ernesto Daranas como a Alejandro Brugués, ambos incomparables en todos los sentidos (por cuestión de edad, estilo cinematográfico, profundidad en los temas) tengan que ver con ese dejo de inconformidad que ya no se traduce en grandes relatos denunciatorios y enjuiciadores; sino en un desconcierto que se cuenta a través de personajes, desde una mirada más íntima. “*Conducta* aunque parte de la sociedad cubana y refleja lo deformado de su sistema de educación, lo hará desde la mirada de cada personaje: desde el niño, desde la familia, de la maestra”. [8]

El caso de Lester Hamlet, [9] por ejemplo, lo confirma. Las historias que prevalecen en el joven autor cubano son aquellas que le emocionan, sin obviar en ningún momento la condicionante contextual:

“Yo priorizo una emoción tranquila, una emoción que a mí me gusta que nazca, como la acumulación que provoca la reflexión. A mí no me gustaría que la gente estuviera mirando mis películas todo el tiempo, sí me gusta dar como estocadas de momentos y contar con historias que me permitan ir haciendo al espectador cómplice en los relatos, ir comprometiéndolo emocionalmente con lo que voy narrando, ir permitiéndole descubrir zonas que yo tampoco cuento en la película, porque me gustan definitivamente las emociones que nacen de tu reconocimiento.”

El cineasta cubano Manuel Pérez Paredes [10] reflexiona: *Melaza, Conducta, Fábula...* todos estos filmes cuentan la realidad de hoy. Todo lo que humanice una historia la enriquece: a veces, a través de una historia de amor uno encuentra un mensaje trascendental y acertado. Se puede entender esta época como una reivindicación de la historia personal sobre la colectiva.

Es, posiblemente, el fenecer de una época en la que se tenía fe en el cambio y se retrataba la sociedad con el fin de tomarla por asalto; y el presente de otra época en la que –tal vez incrédulos y mellados por tanta inercia– se prefiera contar un tema social desde la perspectiva de quienes la viven en carne propia.

5. Conclusiones

Tanto los realizadores como sus obras comparten determinados códigos, *enfoques e inquietudes generacionales* que permiten referir zonas de encuentro y de ruptura. A través de la consulta a expertos como recurso para la identificación/contrastación/sustentación con el juicio investigador fue posible aproximarse a algunos aspectos específicos y comunes entre algunas de las obras más importantes producidas en Cuba desde 2000.

La Isla es un caso único. Con una producción anual de filmes relativamente modesta para los estándares del continente, actualmente en Cuba se replantean las relaciones entre la industria nacional de cine, el ICAIC, y la llamada producción independiente. Dentro de este contexto, habrá un Ernesto Daranas que legue historias tan vertebrales como *Los dioses rotos* y *Conducta*, obras enteramente nacionales que se sumergen en el mismo corazón capitalino para desentrañar “el submundo” de la prostitución, la marginalidad, la realidad política, las estructuras sociales, la corrupción policial, la emigración interna, los presos políticos. Auxiliándose de un estilo que roza el melodrama, el autor logra concienciar pasmosamente a su público espectador.

Alejandro Brugués escoge un estilo completamente diferente. Aunque contextualizado a la realidad cubana, abordará el tema de la emigración desde perspectivas casi inéditas para el cine de la Isla, más que para sensibilizar, para entretener. Con él se evidencian los rasgos del más joven cine de la región, interesado en un mercado mundial, con historias ocurrentes pensadas para divertir en la mayoría de las ocasiones. Un realizador, por tanto, que busca la economía de sus producciones en empresas independientes o auxiliándose de Internet y de mecanismos globalizados. También, está la decisión, cada vez más generalizada, de apropiarse de los géneros para narrar.

El influjo de las escuelas de cine donde se formó la gran parte de los jóvenes directores, así como las fundaciones que financian sus proyectos, los festivales que los exhiben y los críticos que hasta hoy han legitimado sus innovaciones estéticas, dan fe de un séptimo arte que rechaza la “sal gruesa” y

apuesta por el minimalismo, incluso a la hora de contar grandes relatos. El conjunto de los realizadores citados dice beber de referentes otros que distan de la formalidad y de lo temático que proponía el viejo Movimiento del NCL. Cuestionamiento político y sistémico, marginalidad, corrupción, drogas; confluyen con mundos interiores, psicológicos, en un mismo cine que en la contemporaneidad se *hace* y se *sabe* diferente.

6. Notas

1. “Se encarga del estudio de las obras cinematográficas narrativas, es decir, los textos que exponen un relato, que cuentan una historia” (Rajas, 2005). Uno de los planos de análisis en una narración cinematográfica –asumiendo el modelo de Rajas (2005)– es la historia o contenido narrativo (qué) compuesta, entre otros elementos, por el espacio, el tiempo, los personajes y sus conflictos. Además del análisis temático, esta dimensión categorial aborda la relación con los denominados “significantes cinematográficos” de las películas observadas.
2. Gabriel Antonie Veyre un operador del cinematógrafo Lumière, cineasta y fotógrafo nacido en Francia. Se le conoce principalmente por su trabajo en México, Indochina y Marruecos. Sirve de embajador, al invento de los franceses, en Cuba.
3. Para Padrón (2011) *El siglo de las luces* de Humberto Solás (1992) significa uno de los títulos más atendibles en el cine cubano de los primeros 90, y “un cierre digno a las cintas de Latinoamérica que reflexionan sobre su propio destino, desde quienes tienen en sus manos las riendas de este: un cine que apuesta por las utopías, por la reinstalación de aquella fe, de aquellos ideales que presidieron, en buena medida, los –sobrestimados o no– años 60”.
4. “*Fresa y Chocolate* es una de las películas cubanas que más repercusión ha tenido en el exterior. Comedia agrisulce, que fue la primera película que trató abiertamente el tema de la homosexualidad en Cuba y presentó además aspectos críticos que fueron habituales en la obra de Tomás Gutiérrez Alea, uno de los directores más integrados e importantes de la Revolución, y de Juan Carlos Tabío, discípulo y colaborador de Alea, autor también de dos importantes comedias satíricas en los años 80, *Se permuta* y *Demasiado miedo a la vida o Plaff!* *Fresa y Chocolate*, cruza aparentemente todos los límites (...) para emitir criterios agrios e inclementes hacia el sistema, el dogmatismo, la exclusión de la disensión, etc.” (San Miguel, 2013).
5. En entrevista concedida para esta investigación el 24 de abril de 2014.
6. *Ibidem*.
7. *Ibidem*.
8. Iván Giroud, director del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. En entrevista concedida para esta investigación el 16 de mayo de 2014.
9. En entrevista concedida para esta investigación el 14 de abril de 2014.
10. En entrevista concedida para esta investigación el 16 de abril de 2014.

7. Referencias bibliográficas

N Acosta & RA Hernández (2009): “Entrevista con Ernesto Daranas, guionista y director de Los dioses rotos”. *La Jiribilla*, enero-febrero.

J del Río (2008): “*Pertenencias absolutamente personales*”. [En línea] En: www.cubacine.com [Último acceso: 2 Mayo 2014].

J del Río (2013): “¿Nuevo? ¿Cine? ¿Latinoamericano?”. *Enfoco*, noviembre-diciembre, Issue 44, p. 3.

J del Río (2013): “Cambia (el cine cubano) todo cambia”. [En línea] En: <http://oncubamagazine.com/actualidad/cambia-el-cine-cubano-todo-cambia/>

J del Río (2013): “El comité de cineastas, la FNCL y la integración continental”. En: *Los cines de América Latina y el Caribe*. Artemisa: Ediciones EICTV, pp. 61-62.

J del Río (2013): “Primicias y reciclajes del siglo XXI”. En: N. Flores C., ed. *Los cines de América Latina y el Caribe*. San Antonio de los Baños(Artemisa): Ediciones EICTV, pp. 255-263.

R Padrón (2011): *El cóndor pasa. Hacia una teoría del cine “nuestramericano*”. La Habana: Ediciones Unión.

R Pérez (2011): “Juan de los muertos”. *Periódico Granma*, 10 Diciembre.

Y Polanco (2009). “Actuar, un acto de fe en el que va la vida”. [En línea] En: <http://lajiribilla.co.cu/2011/n509-05.html>

M Rajas (2005): “Introducción al análisis retórico del texto fílmico”. *Icono 14*, Issue N°5.

P Torres González (s.f.): *El cine cubano en la promoción de la cultura nacional*, s.l.: s.n.

L Zavala (s.f.): *El análisis cinematográfico y su diversidad metodológica*, s.l.: s.n.

Cómo citar este artículo / Referencia normalizada

J Véliz Gutiérrez, A Velazco Díaz, S Salazar Navarro (2014): “Las historias cubanas de este siglo. Análisis discursivo de una muestra intencional de filmes de ficción de la última década”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 69, pp. 533 a 547.

http://www.revistalatinacs.org/069/paper/1023_UH/26es.html

DOI: [10.4185/RLCS-2014-1023](https://doi.org/10.4185/RLCS-2014-1023)

Artículo recibido el 10 de junio de 2014. Aceptado el 3 de agosto. Publicado el 26 de agosto.