

**LO CUBANO EN EL VIEJO CINE,  
FORMAS Y DISCURSOS**

**JULIE AMIOT  
(Universidad de Lyon II)**

El «nuevo cine» cubano ha alcanzado una fama internacional que nunca conoció su antepasado anterior a la revolución, el llamado «viejo cine», para marcar bien claramente la diferencia entre los dos. Parece, pues, difícil estudiar un fenómeno que casi no lo es, y cuyas realizaciones son consideradas como mediocres a nivel artístico. Además, si el cine puede contribuir a la definición de una identidad nacional, el Instituto del Arte y la Industria Cinematográfica (ICAIC), estructura creada después de la revolución, parece ser en el contexto cubano la única fuente cinematográfica capaz de desempeñar tal papel.

Sin embargo, estas imágenes del pasado tienen mucho que enseñarnos acerca de la manera cómo los cubanos mismos se consideran. Así, el análisis de la representación de «lo cubano» se hará aquí desde una perspectiva histórica, puesto que la noción de «realidad» cubana varía mucho en el tiempo. Además de las imágenes mismas, los debates que provocaron son interesantes en la medida en que permiten apreciar las transformaciones a las que fue sometida la idea de «cubanidad».

Reflexionaremos, pues, sobre el proceso de elaboración de una identidad nacional, para observar después las modalidades de manifestación de «lo cubano» en las imágenes que nos propone el viejo cine cubano. Lo que nos permitirá ver que la recepción de estas imágenes es el reflejo de una identidad nacional en transformación perpetua.

## 1. ELABORACIÓN DE UNA IDENTIDAD NACIONAL

De fecha bastante reciente, la noción de identidad nacional es el objeto de numerosos debates. La dificultad para definirla ha sido bien estudiada por Benedict Anderson en un trabajo teórico muy útil<sup>1</sup>. Insiste en la di-

---

<sup>1</sup> Benedict Anderson, *L'imaginaire national*, París, Editions La Découverte, 1996.

mencción imaginaria del fenómeno, que contribuye en explicar la dificultad para darle una definición fija. Encarnada en símbolos que la constituyen, la nación es una representación antes de ser una realidad, y puede conocer variaciones en el tiempo. Por eso nos parecía importante subrayar de antemano los límites cronológicos de nuestro estudio, que no tiene un valor absoluto.

Por otra parte, el concepto de identidad nacional tiene un fuerte vínculo con el poder, sobre todo en el caso de las producciones culturales entre las cuales se encuentra el cine que requiere medios de producción que sólo pueden facilitar una fortuna personal o la ayuda estatal. Después de 1959, es el Estado revolucionario el que se encarga de la actividad cinematográfica, lo que implica una ruptura radical en las formas de representación fílmica de la nación. Se entiende, pues, que tanto las imágenes cinematográficas como los discursos que las acompañan son fundamentalmente diferentes según el período considerado.

La conciencia de pertenecer a una nación pasa por la elaboración de símbolos en los que esta idea nacional abstracta se puede encarnar. El proceso de identificación de lo nacional pasa, entre otros elementos, por el cine, según el interesante análisis de Marina Díaz López, quien estudió la formación de algunos estereotipos presentes en el cine mexicano en general, y en la «comedia ranchera» en particular<sup>2</sup>. Para ella, su papel en la emergencia de una identidad nacional es fundamental. Este proceso no es propio de Cuba, que, sin embargo, va configurando poco a poco un código de representación que sí es suyo. Podemos tomar a modo de ejemplo aquí la figura del «guajiro», prototipo del campesino cubano que conoce, desde la época colonial, un proceso de irrealización, primero en las letras cubanas, y luego en el cine. La puesta en escena de este personaje permite dar cierta imagen de Cuba, como lo explica Laura Podalsky, escribiendo que «esta oposición entre el campo y la ciudad era muy típica de las películas de los años treinta, así como la representación del campo como la Cuba auténtica»<sup>3</sup>. Constatamos, pues, que la elaboración de la identidad nacional es portadora de conflictos, a través del empleo del adjetivo «auténtica». En estas luchas por el monopolio de la representación, el problema de la legitimidad se plantea muy a menudo.

---

<sup>2</sup> Marina Díaz López, «Cruce de miradas hispanomexicanas: el folclore de los estereotipos y sus actores», inédito.

<sup>3</sup> Laura Podalsky, «Guajiras, mulatas y puros cubanos: identidades nacionales en el cine pre-revolucionario», en *Archivos de la Filmoteca*, Valencia, n.º 31, febrero de 1999, p. 158.

En cuanto a la noción de cine nacional, también conlleva una serie de problemas. En su trabajo sobre las relaciones entre cine e historia, Michèle Lagny escribe que «a nivel económico, un cine nacional debe desarrollarse, tener infraestructuras suficientemente fuertes y un mercado bastante importante o una ayuda estatal»<sup>4</sup>. En el caso de la Cuba prerrevolucionaria, se puede decir que no se presenta ninguna de estas condiciones. La situación es totalmente distinta con la creación del ICAIC, que rompe con el poco interés que los dirigentes anteriores habían manifestado por la actividad cinematográfica. En efecto, los revolucionarios se dieron cuenta en el acto de las potencialidades del cine como arma educativa del pueblo, como difusor de las problemáticas sociales promovidas por el nuevo régimen. En las diferentes actitudes frente al cine que podemos observar en los dos períodos, los comentarios sobre las imágenes de Cuba que propone el viejo cine son una prueba de que ellas, por lo que muestran y lo que esconden, son un elemento válido para entender la imagen que tenía Cuba de sí misma en un momento dado.

## 2. «LO CUBANO» EN SUS IMÁGENES

La mayoría de las películas anteriores a la revolución cubana proponen una imagen trastornada de su país, que no lo refleja en toda su complejidad. Es uno de los reproches más importantes que se les hará en el período posterior, y puede tener varias explicaciones. Primero, cabe subrayar el débil desarrollo que conocía el sector cinematográfico cubano antes de 1959, carente de material y de inversiones. El primer largometraje hablante se estrena en 1938 (1928 en Estados Unidos y 1930 en México), y la industria cinematográfica no cobra fuerzas en Cuba antes de los años cuarenta y cincuenta. Por otra parte, los historiadores del cine cubano presentan a los directores de la época como autodidactas más o menos talentuosos, aventureros del séptimo arte, cuyas producciones se hacen de manera irregular. La ausencia del respaldo estatal, al que ya hemos aludido, era un freno más a la constitución de un sector de actividad coherente.

El trabajo en coproducción con México que se fue imponiendo a lo largo del período prerrevolucionario tenía sus ventajas para los técnicos cubanos que podían aprender mucho con sus colegas mexicanos, y para los mexicanos que podían trabajar con costos de producción menos elevados

---

<sup>4</sup> Michèle Lagny, *De l'histoire au cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, París, Armand Colin, 1992, p. 99. La traducción es nuestra.

que en su propio país. Sin embargo, la intensificación de las coproducciones con México en los años cincuenta no favoreció la emergencia de una representación cinematográfica de lo nacional en la medida en que las películas así producidas reflejaban más bien la idea folklórica que los directores extranjeros se hacían de la isla tropical. En efecto, la mayoría de las películas reducía Cuba a un simple decorado, como lo indica Eduardo de la Vega<sup>5</sup>, biógrafo del cineasta mexicano Juan Orol que trabajó mucho en Cuba en el período prerrevolucionario, al mostrar que su acercamiento a las formas culturales cubanas originales, como la cultura afrocubana, responde a un interés estrictamente promocional, en el que la estrategia comercial guía las orientaciones temáticas y formales. Orol tiene una actitud sumamente folklórica, y sus películas retoman todos los clichés sobre la atmósfera tropical, lo que le permite de paso poner en escena a las más famosas rumberas. En estas películas, Cuba se puede resumir al cabaret, al mar y a la selva, mediante intrigas melodramáticas bastante descabelladas en las que la sensualidad desenfrenada de las mujeres es un elemento fundamental. Así, en vez de enriquecer el imaginario nacional, se puede considerar que tales películas lo empobrecen, y tal será en efecto la opinión de los críticos revolucionarios. Según ellos, estas realizaciones esconden una parte esencial de la realidad nacional del período, y sobre todo las desigualdades sociales que nunca aparecen en las pantallas.

En este panorama del cine cubano anterior a la revolución, una película sobresale. Se trata de *Casta de Roble*, de Manolo Alonso (1953), un cubano que consiguió, gracias a sus relaciones, facilidades materiales importantes. Pone en escena un drama familiar y social, el de una guajira, lo que le da una referencia eminentemente cubana, que tiene un hijo del terrateniente local. Para evitar el escándalo, el abuelo rico le quita el hijo para darle una educación, y ella acepta no verlo nunca más en su vida. Pero este doloroso episodio no se borra, ni siquiera cuando ella se casa con Pedro, un valiente guajiro que logra poner en cultivo un terreno agrícola gracias a su trabajo. La cosecha debe mejorar el estatuto social de la familia, pero en el último momento, un ciclón destruye sus plantaciones, y ante la actitud despiadada de su esposa, Pedro se ahorca al famoso «roble», que había sido el orgullo de su familia desde varias generaciones. La secuencia central de la película, cuando se produce la catástrofe, muestra que el director sabe filmar, y el momento en que el hombre, solo en medio de una naturaleza definitivamente hostil, hunde sus manos, filmadas en primerísimo plano, en el lodo que aniquiló sus

---

<sup>5</sup> Eduardo de la Vega Alfaro, *Juan Orol*, Guadalajara, CIEC, 1987.

proyectos, es particularmente conmovedor. Esta película fue alabada por la crítica, pues toma en cuenta la identidad cubana más que el resto de las películas de la época, primero por su puesta en escena de la realidad campesina de su tiempo, aunque el argumento sigue siendo muy melodramático.

Una mayoría de melodramas y de comedias que caricaturizan los desfasos entre la ciudad y el campo, los blancos y los afrocubanos, con raras excepciones constituidas por películas que ponen en escena la realidad cubana de manera más sutil, tal es el panorama del cine cubano a finales de los años cincuenta. Sin embargo, Cuba supo exportar su cultura, y este cine, a pesar de sus limitaciones, desempeñó un papel importante en este sentido. De Cuba, sobresalen el cabaret, las palmas y el clima tropical, la sensualidad y el gangsterismo. Esta atmósfera particular, donde reinan las rumberas, forma sin embargo parte de la realidad cubana de la época. Es lo que sugiere Enrique Cirules en su libro histórico *El imperio de La Habana*<sup>6</sup>, que describe la Cuba del período 1934-1958, con sus redes de mafia, sus casinos y su turismo sexual, todo esto permitido por un poder político corrupto. De manera significativa, el primer capítulo se titula «El paraíso de las rumberas». El vínculo así establecido entre la música y el turismo muestra que los ritmos y las melodías cubanas forman parte de la atracción que la isla ejerce sobre el sector turístico. Este fenómeno también está presente en el cine, y en particular en el caso de los directores mexicanos, que utilizaron muy a menudo estas sonoridades tropicales. Podemos señalar al respecto que la revista *Les cinémas d'Amérique Latine*<sup>7</sup>, en su número 8 del año 2000, dedicó una serie de artículos a la música y su relación con el cine en México y en Cuba. En México, el cine hablante se volvió inmediatamente cantante, y los directores recurrieron al elemento musical que era fundamental para garantizar el éxito comercial de una película. Además, la mayoría de las películas se ambientan en los medios cabareteros, lo que implica la presencia a veces exagerada de escenas musicales cantadas y bailadas. Pero un género cinematográfico se ve definido por su uso particular de la música, ornamental y narrativa: el melodrama, cuya existencia y desarrollo no se pueden separar de su forma musical predilecta, el bolero. Así, cine y música se enriquecen mutuamente. Las fronteras musicales casi desaparecen, la circulación de los géneros cinematográficos y musicales es tan intensa entre Cuba y México que, a veces, resulta muy difícil establecer de dónde es oriundo un estilo musical, por-

---

<sup>6</sup> Publicado en La Habana por la editorial Letras Cubanas, en 1999.

<sup>7</sup> Revista publicada en Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

que el país vecino se ha apoderado de él como si fuese genuinamente suyo, según explica Reynaldo González en su interesante artículo.

Pero Cuba no ha exportado sólo su música a México. En efecto, las rumberas se han impuesto en el cine mexicano, en las películas de Juan Orol entre otros. Su biógrafo divide su carrera en distintos períodos que corresponden con los años que el director compartió a nivel profesional y personal con sus actrices. Sin duda, estas jóvenes cubanas desempeñaron un papel importante en la difusión de la música cubana fuera de la isla, pues estas películas acabaron formando un género de por sí, el melodrama cabaretero. El cine mexicano se ha apropiado realmente de estas bailarinas, como lo muestra un número de la revista mexicana *Somos*<sup>8</sup>, titulado «Las rumberas del cine mexicano». Entre las cinco mujeres fotografiadas en la tapa, cuatro nacieron en Cuba (María Antonieta Pons, Amalia Aguilar, Ninón Sevilla y Rosa Carmina, la única excepción es Meche Barba, nacida en Nueva York). Señalemos, por otra parte, que ellas participaron en numerosas películas en México, esencialmente en melodramas urbanos, con frecuentes números musicales. Además, un libro sobre estas cinco actrices las presenta como *Las reinas del trópico*<sup>9</sup>, con una fotografía muy sugestiva en la tapa: un cuerpo femenino tumbado y desnudo, del que sólo se ven las piernas y los bordes de un traje de baile que deja la piel al descubierto.

Tales películas constituyeron un género importante en el cine mexicano de los años cincuenta. Es, pues, interesante constatar que se asienta sobre fenómenos culturales cubanos que retoma, que se trate de la música y del baile o de las actrices. Una imagen particular de Cuba alcanzó un importante éxito en el país vecino, así como en la isla misma.

### 3. LA RECEPCIÓN DE ESTAS IMÁGENES, REFLEJO DE UNA IDENTIDAD NACIONAL EN MOVIMIENTO

Se tiende a considerar que, debido a su escaso nivel de desarrollo, el cine cubano prerrevolucionario se encontraba en una situación de enajenación frente a sus vecinos más poderosos en el sector cinematográfico, sobre todo Estados Unidos y México, cuyas películas se exhibían e imitaban en la isla caribeña. Sin embargo, una observación de la prensa de los años cincuenta permite constatar que el argumento nacional tenía ya mucho peso en la valoración de las películas. Lo interesante es ver cuáles eran los cri-

---

<sup>8</sup> *Somos Uno*, México, Ediciones Televisa, n.º 189, noviembre de 1999.

<sup>9</sup> Fernando Muñoz Castillo, *Las reinas del trópico*, México, Azabache, 1993.

terios que permitían decidir si una película era «cubana» o no. Podremos notar al respecto que dichos criterios varían mucho según el período considerado. En la revista cubana de noticias *Carteles*, se publicaba cada semana una crónica titulada «de la farándula», que trataba del mundo cinematográfico, de los estrenos tanto de películas cubanas como de realizaciones extranjeras, pero de manera más bien anecdótica, como lo indica el título mismo. En estos artículos, Arturo Ramírez valora los estrenos cubanos en función de su grado de «cubanidad», según criterios más o menos sorprendentes. A propósito de *Casta de Roble*, el índice de «cubanidad» viene del hecho de que la película fue rodada en el campo cubano. No se dice nada del contenido de la película, como si el paisaje garantizara de por sí la autenticidad de la representación de la realidad cubana. Una vez más, Cuba sirve de simple decorado, aunque el periodista trate de medir «lo cubano» en la película.

El problema de la representación de la realidad nacional fue cobrando importancia, y la revista hizo durante varias semanas una encuesta entre los profesionales del cine, preguntándoles «¿Qué medidas –artísticas, técnicas, económicas– considera indispensables para que el cine cubano se consolide y progrese, en su doble aspecto de fuente de trabajo y riqueza, y de manifestación de arte y cultura?» Existe, pues, una preocupación en cuanto a la puesta en escena de lo nacional, y las respuestas se acordaban en pedir una intervención del Estado, y también un mayor cuidado en la elección de los temas, que debían ser más universales o más respetuosos de la cultura propiamente cubana.

Paralelamente, en la revista católica *Cine Guía*, se publican artículos que dibujan un balance crítico de la historia del cine cubano, y sus conclusiones subrayan las debilidades del sector cinematográfico, tanto a nivel cuantitativo como cualitativo. Se trata de encontrar los puntos débiles del cine cubano para enmendarlos, y no de considerar toda película hecha en Cuba como «cubana». Al mismo tiempo, José Manuel Vázquez Rodríguez promueve los estudios cinematográficos en la Universidad de La Habana, y trata de reflexionar en sus clases sobre el problema de la conciencia nacional en el cine. Condena la producción cubana por la falta de realismo de las películas en su tratamiento de la realidad social, o sea, su ausencia de «cubanidad», puesto que las dos nociones serán inseparables en el período posterior.

El discurso crítico sobre la identidad cubana y su representación en las películas se radicaliza después de la revolución. Consciente del poder educativo del cine, el Estado se encarga del sector cinematográfico, creando en 1959 el ICAIC y su órgano de prensa *Cine Cubano*. Lo que se puede



observar por parte de los jóvenes críticos revolucionarios es un desprecio absoluto por el cine prerrevolucionario, cuya existencia es incluso negada por Alfredo Guevara, director de la revista, en su primer artículo, al subrayar que el nuevo cine cubano tendrá que «crear a partir de un punto cero». Las condenas del viejo cine se hacen desde una perspectiva ideológica, que considera esas películas como «reaccionarias», puesto que, para los revolucionarios, la esencia de lo cubano debe captarse mediante los temas y problemas sociales. Los jóvenes críticos del ICAIC se inspiran en modelos europeos como el neorrealismo italiano, la nueva ola francesa o el free cinema inglés, y se entiende entonces por qué el universo del viejo cine es inaceptable para ellos. Esta posición se encuentra en el artículo «Ideología del melodrama en el viejo cine latinoamericano», en el que Enrique Colina y Daniel Díaz Torres condenan su sentimentalismo melodramático y su comercialismo sobre todo en cuanto a la música, sin considerar que permitieron darla a conocer, como lo hemos visto.

Poco a poco, la manera de considerar el viejo cine cubano se ha modificado. Es lo que se desprende de publicaciones recientes en las que los investigadores se interesan, ya desde un punto de vista más científico que ideológico, en estas imágenes de su pasado. Existe ahora una biografía de Ramón Peón, uno de los pioneros del cine cubano, escrita por Arturo Agramonte y Luciano Castillo, y muy bien documentada<sup>10</sup>. También se puede mencionar aquí el libro *Rita Montaner, Testimonio de una época*<sup>11</sup>, cuyo título demuestra una voluntad de reintegrar el viejo cine dentro del patrimonio cultural e histórico nacional. Pese a su tendencia a la «nostalgia», que el autor reivindica desde las primeras páginas, este trabajo ha adoptado una nueva actitud frente a figuras importantes de la cultura de su tiempo, como Bola de Nieve o Gonzalo Roig en el dominio musical por ejemplo. El libro ha obtenido el prestigioso «Premio Casa de las Américas» en 1997, lo que indica que fue considerado como un trabajo de calidad por las instancias culturales oficiales. Vemos que el tono ha cambiado mucho desde los primeros números de *Cine Cubano* en la manera de enjuiciar el viejo cine dentro del patrimonio cultural cubano. En el mismo sentido, podemos apuntar la publicación de un compendio de carteles cinematográficos cubanos<sup>12</sup>. La fama de los del ICAIC es indiscutible, y fueron largamente ala-

---

<sup>10</sup> Arturo Agramonte y Luciano Castillo, *Ramón Peón, el hombre de los glóbulos negros*, México, UNAM, 1998.

<sup>11</sup> De Ramón Fajardo Estrada, La Habana, fondo editorial Casa de las Américas, 1997.

<sup>12</sup> Sara Vega y Alicia García, *La otra imagen del cine cubano*, La Habana, Cinemateca de Cuba/ICAIC, 1997.

bados por su calidad expresiva y su originalidad. Sin embargo, la portada del libro reproduce el cartel de la película *El veneno de un beso* (1929), un melodrama cuyo título basta para sugerir el contenido. Otra vez, este libro en forma de homenaje a los cartelistas tiene en buena posición lo que remite al cine anterior a la revolución.

En el sector de la coproducción entre Cuba y México, se puede decir que se ha trasladado al terreno de la investigación. El mexicano Eduardo de la Vega ha escrito en colaboración con trabajadores de la Cinemateca de Cuba (María Eulalia Douglas, Ivo Sarría, Sara Vega Miche...) un trabajo titulado *Relaciones cinematográficas entre Cuba y México, 1896-1996*, todavía inédito. La nota que encabeza el libro ilustra la voluntad de explicar las razones del éxito de un cine del que Silvia Oroz, en su estudio sobre el melodrama<sup>13</sup>, ha subrayado la contradicción fundamental, que procede de un contrasentido histórico: «El melodrama fue el género cinematográfico más amado por el público y más repudiado por la crítica y los llamados “públicos eruditos”».

#### 4. CONCLUSIÓN

La reflexión acerca de la construcción de una representación identitaria es necesariamente compleja. En el caso de Cuba, la fuerte personalidad del régimen revolucionario y su voluntad de reconstruirlo todo sobre nuevas bases, a menudo desembocó en un discurso que da una imagen del período prerrevolucionario que es preciso colocar en su propio contexto histórico e ideológico para entenderlo. El terreno de la cultura, y del cine en el caso que nos ocupó aquí, fue involucrado en este vasto proyecto de recalificación de lo nacional.

El cine prerrevolucionario se caracteriza por su pobreza cuantitativa y cualitativa, lo que impidió durante mucho tiempo que fuera contemplado seriamente. Sin embargo, las imágenes que nos propone de la Cuba de antes de la revolución tienen mucho que enseñarnos sobre la manera cómo Cuba se veía, o quería verse en la época. Asistimos al desarrollo de una representación folklórica del país, reforzada por la presencia de extranjeros en el sector cinematográfico, mexicanos en muchos casos. Si la Cuba del lujo y de la sensualidad vinculada con el mundo del cabaret y la supuesta influencia del trópico es una realidad de la vida isleña, este cine ha ocultado las dramáticas desigualdades sociales que le eran contemporáneas.

---

<sup>13</sup> *Melodrama, el cine de lágrimas en América latina*, México, UNAM, 1995.

Después de un período de crítica despiadada, que se entiende dentro del contexto revolucionario, estas imágenes se encuentran hoy estudiadas no desde un punto de vista teórico y estético, sino desde la perspectiva de su éxito público que se ha mantenido intacto a lo largo de los años, lo que indica que estas películas siguen ejerciendo una seducción que no se ha desmentido, y que sí resulta interesante estudiar.