

POR UN CINE IMPOSIBLE

DOCUMENTAL Y VANGUARDIA EN CUBA (1959-1972)

Ciclo dedicado a la memoria de Julio García Espinosa (La Habana, 1926-2016)



Fotograma de la película *Por primera vez*, 1967, de Octavio Cortázar

JUEVES, VIERNES Y SÁBADOS

16/JUNIO ▶▶ 9/JULIO/2016

EDIFICIO SABATINI, AUDITORIO, 19:00 H

ENTRADA GRATUITA HASTA COMPLETAR AFORO

**MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA**

En colaboración con:



Cinemateca de Cuba

Por un cine imposible. Documental y vanguardia en Cuba (1959-1972)

El Museo Reina Sofía presenta este ciclo dedicado al movimiento documental cubano en torno a la Revolución, un episodio de la vanguardia en América Latina habitualmente ignorado. Unido al impulso de mostrar una realidad nueva y repensar la función pública de la imagen, el documental en Cuba fusiona el registro fáctico con la estética de choque y la agitación del montaje, produciendo un manifiesto visual irrepitible. El programa, con formatos originales procedentes del ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica), se articula en diálogo con la exposición retrospectiva que el Museo dedica al artista Wifredo Lam (hasta el 15 de agosto de 2016).

En 1959, la realidad cubana cambia radicalmente con el triunfo del movimiento revolucionario. Una de las consecuencias para la escena artística de la isla fue el nacimiento de un nuevo cine en el que el documental juega un papel central. En el plazo de tres meses, en su primera intervención en el ámbito cultural, el Gobierno Revolucionario crea un instituto público del cine bajo la tutela de Alfredo Guevara, miembro de la Juventud Comunista que había trabajado en la producción cinematográfica en México junto a Manuel Barbancho Ponce, productor de Luis Buñuel. Surge así el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, conocido como ICAIC, que reunió a un grupo de jóvenes realizadores que ya se conocían entre sí: Guevara había formado parte del equipo que en 1956 realizó un documental social pionero, *El Mégano*, junto a Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea y José Massip; por su parte, Espinosa y Alea habían realizado estudios de cinematografía en el Centro Sperimentale de Roma, la cuna del neorealismo italiano. Cuando la Revolución toma el poder y el Ejército Rebelde crea una unidad cinematográfica para realizar documentales en los que explicar áreas clave, como la reforma agraria, los realizadores escogidos fueron Alea y Espinosa, y, de esta manera, comenzaron a gestarse las primeras películas bajo los auspicios del ICAIC.

La fundación de este Instituto de cinematografía fue un acto de completo voluntarismo en un país considerado por los economistas como demasiado pequeño para sostener su propia industria fílmica: un proyecto imposible. Sin embargo, la pantalla ejercía una poderosa atracción sobre la joven intelectualidad, que consideraba el cine como la más moderna de las artes, dotada de un atractivo universal que trascendía las barreras culturales y de clase, y por otra parte, Cuba era un país moderno con una amplia audiencia para la cultura popular. A ello se suma el hecho de que la isla se había convertido en un laboratorio de pruebas para los medios de comunicación estadounidenses: fue un centro de radio comercial desde los años treinta y un polo del sector publicitario y de la industria discográfica de América Central, donde la televisión se introdujo a partir de 1950 pero los cines —y ahí radicaba su importancia— seguían atrayendo a grandes audiencias. Por ejemplo, en 1960 se registraron unos 120 millones de entradas para una población de cerca de siete millones de habitantes, lo equivalente a una media anual de 17 visitas al cine.

Los líderes de la Revolución respaldaron la iniciativa al entender la importancia de los medios de comunicación. El Che Guevara, hablando sobre los primeros días en la Sierra, comentó que «en esos momentos era más importante para nosotros la presencia de un periodista extranjero, preferi-

blemente norteamericano, que una victoria militar»¹. Los rebeldes cubanos eran expertos en el uso imaginativo de las comunicaciones a pequeña escala, como la emisora Radio Rebelde, y sabían cómo sacar partido a los medios de comunicación de masas. La destreza política de Alfredo Guevara consistió en persuadir a Fidel Castro para que le permitiera hacer del arte y no de la propaganda el eje director del Instituto, dando así rienda suelta a la experimentación artística. Y funcionó: con la Revolución, el cine cubano entró en un periodo de efervescencia. El creciente entusiasmo de la audiencia animó y contagió a su vez a los cineastas y el documental desempeñó un papel fundamental en todo el proceso, siendo crucial a la hora de articular el nuevo imaginario de la nación revolucionaria, al mismo tiempo que, en contraposición, desaparecía de las pantallas metropolitanas.

Las raíces intelectuales de la generación fundacional del ICAIC se remontan a los años veinte: la década del movimiento de reforma universitaria, del movimiento artístico del afrocubanismo y de la rebeldía del Grupo Minorista. El primero fue un movimiento continental, anticlerical en Cuba, y hostil a la doctrina del panamericanismo impulsado por Washington. El afrocubanismo reflejó el giro antropológico que se producía en otros países latinoamericanos. En Cuba la población indígena había sido erradicada pero un número elevado de esclavos se había introducido progresivamente; por ello, la búsqueda de una raigambre cultural nacional dio lugar a la afirmación de las raíces africanas y en este ejercicio cobraron especial relevancia los ámbitos de la música y la poesía, donde la figura emblemática fue el poeta Nicolás Guillén. La reivindicación política halló su voz en el Grupo Minorista, cuya plataforma reflejó las particulares condiciones de la subordinación de Cuba a Estados Unidos, en forma de una falsa república (este es el tema de la película que cierra la muestra, el documental de montaje de Pastor Vega *¡Viva la República!*). En un manifiesto rotundamente crítico de 1927, el grupo demandaba libertad para el desarrollo cultural, condenaba «los desafueros de la pseudodemocracia» y «la farsa del sufragio» sin participación efectiva, y llamaba a la «revisión de los valores falsos y gastados», la «reforma de la enseñanza pública» y la promoción del «arte vernáculo y del arte nuevo»².

Con el ascenso del Partido Comunista, también en la década de 1920, el cine se hizo un hueco a medida que empezaron a llegar películas de la Unión Soviética. En una crítica de *Octubre* de Eisenstein, Julio Antonio Mella, miembro fundador del Partido, explicaba que «el público, acostumbrado al estilo burgués de la película yanqui, podrá no apreciar en todo su justo valor este esfuerzo de la "Sovkino". No importa. Sería pedirle tanto como que comprendiese la Revolución Proletaria después de conocerla a través de los cables de la United Press, o el movimiento revolucionario de nuestro país y nuestras características nacionales por medio de la interpretación que le dan en Hollywood»³. La falsedad de la representación que Hollywood hacía de América Latina resultaba especialmente molesta. Si el afrocubanismo implicaba un rechazo de los estereotipos raciales del cine hollywoodiense, las críticas a esta industria se acentuaron en la década de los cuarenta, con la temprana introducción de los estudios cinematográficos en la Universidad de La Habana, uno de los focos de agitación política desde los días de Juan Antonio Mella. Poco después, en 1950, se gestó en La Habana, bajo la égida de la Juventud Comunista, la asociación cultural Nuestro Tiempo, a la

1 Che Guevara a *Nuestro Tiempo*, 27 de enero de 1959, *Oeuvres Révolutionnaires 1959-1967*, París, 1968, p. 25.

2 Véase Max Henríquez Urea, *Panorama histórico de la literatura cubana*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1979, Vol. II, p. 421.

3 Julio Antonio Mella, «*Octubre*», *Tren Blindado*, México, 1928, reeditado en *Cine Cubano*, n.º 54-5, pp. 111-112.

Por un cine imposible. Documental y vanguardia en Cuba (1959-1972)

cual pertenecían, junto a artistas de otros ámbitos, los miembros fundadores del ICAIC. Este grupo mantenía una posición ideológica sobre el arte y la cultura marcadamente más moderna y sutil que la línea oficial.

Del mismo modo que los primeros largometrajes siguieron el modelo del neorrealismo italiano, el estilo de los primeros documentales estaba muy influenciado por el documental social de John Grierson. Los críticos no afines despreciaron estos trabajos, tachándolos de materiales aburridos del realismo socialista sobre milicianos y alfabetizadores que no convencería a nadie que no estuviese ya convencido. Sin embargo, hoy en día poseen un enorme valor como testimonios históricos. En cualquier caso, esos paradigmas se vieron pronto desbordados por la propia velocidad del proceso revolucionario, que amenazaba con dejar a los cineastas plantados en el propio campo de encuentro entre el cine y la realidad. En palabras de Alea, «la Revolución implica un cambio fundamental en la estructura de la sociedad, pero la apariencia de las cosas también cambia día a día»⁴. El documental se enfrenta directamente al problema de su inmediatez y a cómo revelar su dinámica en los fragmentos formalizados disponibles para la cámara. A finales de 1960, Alea escribió en *Cine Cubano*, la nueva revista del ICAIC, sobre el atractivo del estilo inglés conocido como *free cinema*, que se había popularizado entre los intelectuales de La Habana. El *free cinema* —conocido en Cuba como «cine espontáneo»— rehuía tanto la pontificación del estilo oficial como de los medios técnicos de la «película correcta». Ofrecía modestos ensayos fílmicos sobre temas cercanos a las experiencias comunes, filmados con agilidad y espontaneidad, y sustituía las opiniones salmódicas por simples observaciones. Era este un empeño útil, pero Alea consideraba que en el nuevo contexto cubano, donde ya no regían los prejuicios comerciales, constituía un enfoque limitado y no exento de ciertos peligros. La creación artística implica una toma de posición y «los intentos de retratar la realidad evitando emitir un juicio sobre ella son intentos fallidos. A veces se llega a medias verdades que pueden resultar más inmorales que una mentira completa»⁵. El problema identificado por Alea era al mismo tiempo estético y político, y el cine cubano no puede entenderse partiendo de una separación entre la política y el arte. No puede pretenderse, tampoco, que, en estas circunstancias, los cineastas cubanos tuviesen la posibilidad de decidir sobre si manifestar un punto de vista político o no, dado que cualquier cosa que hiciesen iba a interpretarse como una declaración política. En palabras de Armando Hart, ministro de Educación en Cuba en los años sesenta: «Confundir el arte y la política es un error político. Desvincular el arte de la política es otro error político»⁶. En resumen, la cámara en Cuba no era el instrumento desprejuiciado que suponían los defensores del *free cinema*.

Esta condición alcanzó su punto álgido en 1961, cuando el ICAIC se negó a exhibir un breve documental de estilo *free cinema* llamado *PM*, grabado en los bares aldeaños al puerto de La Habana, por considerarlo ambiguo ideológicamente. La conmoción resultante dio lugar a una reunión en la que Fidel Castro, habiendo oído los argumentos de ambas partes, pronunció el discurso conocido como *Palabras a los intelectuales*, en el que se incluía la fórmula que iba a definir en adelante la política cultural de la Revolución: «Dentro de la Revolución todo; contra la Revolución, nada». Esta frase

4 Julianne Burton, «Individual Fulfillment and Collective Achievement, an Interview with T. G. Alea», *Cineaste*, vol. 8, n.º 1, 1977 (original en inglés).

5 Tomás Gutiérrez Alea. «El Free Cinema y la objetividad», *Cine Cubano*, n.º 4, 1961.

6 Citado en David Craven, «The Visual Arts since the Cuban Revolution», *Third Text*, n.º 20, 1992, pp. 91-2.

definía el espacio en el que se desarrollaría la política cultural. Por un lado, la intervención de Castro tuvo el efecto de bloquear tanto a los liberales como a la izquierda más sectaria, aquellos a quienes el historiador de la cultura —y guionista ocasional— Ambrosio Fonet definió en una ocasión como «cuatro gatos trasnochados que todavía confundían el jazz con el imperialismo y el arte abstracto con el demonio»⁷. Por otro, citando de nuevo a Fonet, «lo cierto es que, en el contexto de la plaza sitiada, el discurso estético goza, tal vez por su propia naturaleza polisémica, de la franquicia contenida en ese ambiguo “dentro” al que “todo” —o casi todo— le está permitido». Tampoco se fijan nunca los límites, porque «ese “todo” permitido no es un derecho permanente sino más bien un campo de conflicto que debe renegociarse día a día, sin compasión por la burocracia y resistiendo con firmeza la tentación de los caprichos irresponsables»⁸.

El nuevo documental que emerge en estas circunstancias implica una paradoja: es el momento de la aparición de las nuevas cámaras de 16 mm sincronizadas, que favorecen la estética revolucionaria del cine directo y del *cinéma vérité* en los países metropolitanos, pero no en Cuba, donde el ICAIC está atascado en los 35 mm. Pese a ello, los cineastas aprenden pronto a superar y trabajar con esas limitaciones, motivados por el contexto convulso y cambiante que les rodea. La Revolución desata un frenesí de proyectos, con nuevos creadores que salen a las calles entusiasmados por narrar la actualidad, creando un terreno fértil para un género en convulsión. Para ayudarlos, el Instituto abrió sus puertas a cineastas extranjeros afines, a los que invitaban a realizar visitas y, con frecuencia, a colaborar en proyectos. Mediante coproducciones, se facilitó el rodaje de varias películas de ficción, especialmente junto a los nuevos camaradas del bloque soviético, siendo la más célebre *Soy Cuba* (1964) de Mijaíl Kalatózov. Entre los documentalistas que acudieron a Cuba durante los primeros años se encontraban, como era de esperar, el comunista holandés Joris Ivens, que rodó dos películas con equipos cubanos, así como Chris Marker y Agnès Varda, de Francia; Theodor Christensen, de Dinamarca, y Alejandro Sadlerman, de Argentina.

El más audaz de los innovadores cubanos, Santiago Álvarez, reinventó el noticiario cinematográfico, el documental de montaje, el cuaderno de viaje y cada uno de los géneros documentales que pasaron por sus manos, en una irreprochable fiebre de bricolaje fílmico permitida por ese acto supremo de montaje que fue la Revolución Cubana. Estaba a cargo del programa semanal *Noticiero* que enseguida transformaría: en lugar de una secuencia arbitraria de elementos inconexos, en la que la forma de percibir el mundo estaba obstaculizada por la fragmentación de la presentación, los hilvanaba en un discurso político o los convertía en documentales monográficos, que luego continuaba en filmes más extensos. Utilizando todo tipo de imágenes, desde secuencias de noticieros hasta instantáneas, clips de películas o recortes de revistas, combinados con textos animados y una musicalización emblemática, Álvarez fusionó la política revolucionaria y la cleptomanía para reinventar el montaje soviético en un entorno caribeño. El público acude en masa a ver su sátira política, centrada en un montaje rápido e inmediato, dirigida normalmente contra el expansionismo norteamericano y cargada de ingenio e ironía. Su divertida forma de sustituir la narración convencional por palabras que

7 Ambrosio Fonet, en «El intelectual y la sociedad», *Colección Mínima*, n.º 28, Siglo Veintiuno Editores, México, 1969, p. 48.

8 Ambrosio Fonet (ed.), *Bridging Enigma: Cubans on Cuba*, número especial de *South Atlantic Quarterly*, vol. 96, n.º 1, invierno de 1997, pp. 11-12. (original en inglés).

Por un cine imposible. Documental y vanguardia en Cuba (1959-1972)

se movían por la pantalla hacia atrás y hacia adelante celebraba la alegría de la lectura descubierta por tantos cubanos gracias a la campaña de alfabetización de 1961, reflejada hábilmente por Manuel Octavio Gómez en *Historia de una batalla*. Sin embargo, no existe una única clave estilística en el trabajo de Álvarez. Algunas películas son periodísticas, mientras que otras parecen concebidas a partir del proceso mismo de ejecución, siempre muy rápido y a veces en un abrir y cerrar de ojos, como *Hasta la victoria siempre*, producida en 48 horas en 1967 como respuesta a las traumáticas noticias de la muerte del Che Guevara en Bolivia. Por supuesto, todas tienen un fuerte carácter propagandístico, es decir, están políticamente sesgadas. Álvarez es un fiel seguidor de Castro y, posteriormente, será conocido como su poeta laureado. No obstante, en manos del cineasta la propaganda va más allá de sí misma.

En lugar de una escuela cinematográfica, el ICAIC desarrolló un sistema de aprendizaje profesional en el que todos los recién llegados pasaban por los departamentos de noticiario cinematográfico o documental antes de dedicarse a la ficción. Álvarez convirtió los noticiarios en una escuela para enseñar a los jóvenes realizadores cómo hacer películas de forma rápida, barata y con los materiales que tuviesen a mano. Al igual que él, se convirtieron, entre otras cosas, en maestros del trabajo con metraje encontrado y técnicas de montaje. Las películas producidas por el departamento de documental solían tener una orientación didáctica, pero algunos de los realizadores se atrevieron con líneas más experimentales. Es el caso de Nicolás Guillén Landrián, quien, con una combinación en ocasiones satírica de cine directo, montaje e imágenes surrealistas, se aventuró hasta los límites de lo aceptable. Sara Gómez, destacada representante de la intelectualidad negra que podría considerarse la primera cineasta feminista de Cuba, planteó un tipo diferente de desafío enfrentándose al machismo cubano. Centrándose en las mujeres y en la cultura negra, sus películas estaban a caballo entre lo práctico y lo poético. Fue, asimismo, una de las primeras documentalistas en adoptar una postura comprometida donde lo personal se entiende en términos políticos y que en lo sucesivo se convertiría en un fundamento esencial del cine político y poscolonial en torno a la identidad. Su amable retrato de Santiago de Cuba y su gente en *Iré a Santiago* (que toma su título de un poema de Lorca), con el fluido trabajo de cámara de Mario García Joya, su ágil edición y su narración informal, es quizás el ejemplo más sorprendente de lo que podía dar de sí el *free cinema* en unas manos frescas. Esta mirada lúcida sobre la función del cine se refleja en su respuesta a un entrevistador en 1969: «El cine, para nosotros, será inevitablemente parcial, estará determinado por una toma de conciencia, será el resultado de una definida actitud frente a los problemas que se nos plantean, frente a la necesidad de descolonizarnos política e ideológicamente, y de romper con los valores tradicionales, ya sean económicos, éticos o estéticos»⁹.

Hacia el final de su exploración sobre la música cubana en *Y tenemos sabor*, un músico enseña sus instrumentos y dice: «Pero no necesitamos todos estos instrumentos. Lo mismo podemos hacer música con trozos de hierro y palos». Esa era, según Alea, «la actitud de Sarita respecto a la creación cinematográfica»¹⁰. La misma combinación de conciencia y aptitud ocupa un lugar central en el manifiesto de Julio García Espinosa *Por un cine imperfecto*, cuyo título se referencia y homenajea en este mismo ciclo. Escrito mientras realizaba su película sobre Vietnam, *Tercer mundo, tercera guerra mundial*, Espinosa plantea que las imperfecciones de un cine de emergencia de bajo presupuesto que busca

9 Rigoberto López, «Hablar de Sara, de cierta manera», *Cine Cubano*, n.º 93, pp. 110-11.

10 Durante una proyección de la película junto a Tomás Gutiérrez Alea en La Habana, julio de 1984.

generar un diálogo público son preferibles al brillo de las grandes producciones que simplemente anublaban y cosificaban al espectador. El cine imperfecto no era un estilo ni un género, no era formulista ni tampoco una «política cultural», apuntaba inequívocamente Espinosa, sino que se trataba más bien de una nueva poética partidaria. Esto es exactamente lo que habían demostrado los primeros años de la Revolución en un abanico creciente de ámbitos y con un espíritu experimental. Entonces, al final de la década, el documental cubano se volvía más ambicioso, tanto en su duración como en su enfoque.

Mientras que la ficción cinematográfica de la isla, especialmente en manos de Alea y del recién llegado Humberto Solás, avanzaba en diferentes direcciones a partir del neorealismo, una serie de películas comenzaron a poner en entredicho las convenciones del discurso documental y también de la ficción, poniendo en contacto ambos géneros. Por un lado, Alea, en sus *Memorias del subdesarrollo*, introduce técnicas del documental en el drama de un burgués inadaptado en la Cuba revolucionaria. Por otro, Manuel Octavio Gómez convierte con *La primera carga al machete* una reconstrucción histórica en un documental, donde una famosa batalla de la Guerra de Independencia de 1868 es abordada como un reportaje contemporáneo que incluye entrevistas a los participantes. Filmada en imagen de alto contraste en blanco y negro pero con un moderno estilo de cámara en mano, a medida que la cámara da vueltas en el fragor de la batalla y la imagen se fragmenta hacia la abstracción, la cinta se revela como una proeza de cine experimental que quiebra los límites del género en el que el relato histórico se presenta como algo acabado que se trae al presente. *Girón*, de Manuel Herrera, cuenta la historia de la frustrada invasión mercenaria promovida por EE. UU. en 1961 con un enfoque alternativo. También en blanco y negro, toma prestada del cine bélico la convención de la pantalla panorámica para plantear un cruce entre la escenificación y el cine testimonio, donde quienes relatan lo sucedido no son expertos, analistas y líderes, sino personas que en su momento participaron en los hechos y luego regresaron a sus vidas. De algún modo, se trata en ambos casos de documentales dramáticos —o docudramas— pero con un cariz muy original que transforma la pantalla en un espacio representacional.

Cuando los revolucionarios tomaron el poder, en 1959, el cine se encontraba en el cénit de su popularidad. La creación del ICAIC hizo del cine cubano un monopolio estatal, pero en ese proceso abrió las puertas de la pantalla a la expresión creativa autóctona, si bien en el marco de unos límites políticos que, en cualquier caso, pocos cineastas tenían la más mínima intención de transgredir. Aquellos que lo hicieron se fueron por su propia voluntad, sin que se resintiese demasiado el nuevo cine cubano, el cual intrigaba de tal modo a la audiencia que esta cambió sus hábitos cinematográficos: empezó a tomarse en serio los documentales, con especial mención para las películas de Santiago Álvarez. En los años setenta, los investigadores del Instituto constataron que, a veces, la gente iba al cine porque deseaba ver “el nuevo” Álvarez y luego se quedaban a ver la película que se proyectase a continuación, invirtiendo de manera radical el comportamiento habitual de los aficionados al cine. Lo que los espectadores encontraban en los nuevos documentales artesanales estrenados casi semanalmente era un auténtico reflejo de sí mismos, que ratificaba la pantalla como un lugar de encuentro con la realidad social en un momento de gran esperanza en un futuro diferente.

Sesión 1. Jueves, 16 de junio



Santiago Álvarez. *Noticiero 49*. Película, 1961

Inicios

Con la presentación de Michael Chanan, comisario del ciclo, historiador del cine, profesor en la Universidad de Roehampton y autor, entre otros libros, de *The Cuban Image: Cinema and Cultural Politics in Cuba* (1986).

Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea

El Mégano, 1955

35 mm, VO, b/n, 25'

Julio García Espinosa

La vivienda, 1959

35 mm transferido a archivo digital, VO, b/n, 21'

Sexto aniversario, 1959

35 mm transferido a archivo digital, VO, b/n, 18'

Tomás Gutiérrez Alea

Asamblea General, 1960

35 mm transferido a archivo digital, VO, b/n, 14'

Santiago Álvarez

Noticiero 49, 1961

35 mm transferido a archivo digital, VO, b/n, 9'

Esta primera sesión busca mostrar los orígenes del modelo visual del documental en Cuba. *El Mégano* abre el ciclo al considerarse el trabajo precursor de la experiencia del ICAIC. Esta cinta fue dirigida por Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea, con la colaboración de José Massip y Alfredo Guevara; todos ellos serían posteriormente miembros fundadores del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas, creado por la Revolución en 1959 bajo la presidencia de Alfredo Guevara. Fechado en 1955 y realizado en la clandestinidad, el documental fue requisado en su primera proyección por la policía secreta del dictador Batista. Se trata de una reconstrucción neorrealista en la que se denuncian las condiciones miserables de los trabajadores del carbón en la región de la Ciénaga de Zapata, que da título a la película. También puede incluirse en una tradición del documental de denuncia que incorpora escenificaciones que se remontan a *Borinage* (1934), de Joris Ivens y Henri Storck.

La vivienda, documental retomado por el ICAIC a partir de la unidad cinematográfica del Ejército Rebelde, trata la reforma urbana, mientras que *Sexto aniversario* debe su título a la celebración del sexto aniversario del ataque al Cuartel Moncada, el 26 de julio de 1953. Este acontecimiento constituyó la primera de las grandes concentraciones del 26 de julio, una de las fechas del calendario revolucionario en las que Fidel Castro pronunciaría a lo largo de los años algunos de sus principales discursos.

Asamblea general, de Tomás Gutiérrez Alea, presenta otra gran concentración, en este caso la del día 2 de septiembre de 1960, en la cual se proclamó la Primera Declaración de La Habana, que condenaba la intervención criminal del expansionismo norteamericano en los asuntos de América Latina.

Noticiero 49, de Santiago Álvarez, se estrenó el 15 de mayo de 1961. En él se tratan, entre otros temas, tres asuntos relacionados con el cine: la celebración de un festival de cine checo en La Habana, el estreno de una película sobre Cuba realizada por el veterano documentalista soviético Roman Karmen y la nacionalización por parte del ICAIC de las distribuidoras cinematográficas norteamericanas. Las copias de películas obtenidas de esta forma pasaron a constituir un archivo de imagen cinematográfica al que se podía recurrir libremente, especialmente para fines de sátira, cualidad que destacaría en el cine de Álvarez.

Sesión 2. Viernes, 17 de junio



Santiago Álvarez. *Now*. Película, 1965

Batallas

Joris Ivens

Cuba, pueblo armado, 1961

35 mm, VO, b/n, 35'

Manuel Octavio Gómez

Historia de una batalla, 1962

35 mm, VO, b/n, 39'

Santiago Álvarez

Ciclón, 1963

35 mm, VO, b/n, 22'

Now, 1965

35 mm, VO, b/n, 6'

El ICAIC invitó a cineastas extranjeros simpatizantes de la Revolución a realizar estancias de trabajo sufragadas en Cuba, favoreciendo el intercambio entre la vanguardia internacional y la joven experiencia fílmica revolucionaria. El más importante de ellos fue Joris Ivens, de quien la revista del Instituto, *Cine Cubano*, escribió: «No hay nada sorprendente en la presencia de Ivens en Cuba. Allí donde haya un país que lucha por su libertad, un pueblo que intenta liquidar las viejas estructuras y forjarse un futuro saludable y exitoso en el que el ser humano pueda reclamar su dignidad, Ivens estará presente. Y lo estará como creador, no como turista».

Cuba, pueblo armado tomó como punto de partida la sugerencia de Fidel Castro a Ivens, invitado a Cuba para ayudar a formar a los nuevos cineastas del ICAIC, de no filmar al Ejército Rebelde, sino a la Milicia Popular, a fin de retratar el carácter eminentemente popular de la Revolución Cubana. Trabajando con un equipo cubano —un grupo de voluntarios en el Escambray—, el realizador demuestra su maestría en la técnica del documental clásico: gracias a ella pudo reconstruir secuencias de combate y escaramuzas, así como registrar escenas espontáneas de formación y reposo. Incluso consiguió persuadir a reclusos contrarrevolucionarios para que escenificasen su propia rendición. Los perplejos prisioneros accedieron y pueden vérselos en la película en un claro con las manos sobre la cabeza.

La confrontación bélica de *Historia de una batalla*, de Manuel Octavio Gómez, es la campaña de alfabetización de 1961, que consiguió reducir la tasa de analfabetismo de Cuba hasta el nivel de los países más desarrollados. Gómez se centra en el papel desempeñado por el ejército de voluntarios adolescentes en las zonas rurales, pero entremezclándolo con imágenes de manifestaciones masivas, el discurso del Che Guevara en la ONU y los acontecimientos de Playa Girón, para ejemplificar el juego de fuerzas sociales y políticas en el que se enmarcaba la campaña de alfabetización.

Ciclón, de Santiago Álvarez, es un noticiario cinematográfico especial de doble duración sobre el paso de un devastador huracán por el este de la isla y las subsiguientes operaciones de rescate y desescombro, que fueron dirigidas personalmente desde el terreno por Fidel Castro. Combinando las secuencias rodadas de forma simultánea por una multitud de cámaras ubicadas en diferentes lugares, Álvarez comienza a superar el formato tradicional del noticiario cinematográfico y llega a prescindir incluso de la convención del comentario.

Now, del mismo director, es un homenaje al movimiento de los derechos civiles en Estados Unidos y una proeza del montaje, en la que se utiliza el metraje encontrado para crear la puesta en escena de una canción protesta prohibida interpretada por la cantante de jazz Lena Horne. Esta obra, considerada como un ensamblaje entre lo popular y lo político, es a menudo empleada a modo de «videoclip» revolucionario; fue además el primer trabajo de Álvarez que le trajo un reconocimiento internacional.

Sesión 3. Sábado, 18 de junio



Sara Gómez. *Y tenemos sabor*. Película, 1967

Mujeres

Con la presentación de Josexo Cerdán, historiador del cine, profesor en la Universidad Carlos III y director de Punto de Vista. Festival Internacional de Cine Documental entre 2010 y 2013.

Agnès Varda

Salut les Cubains, 1962

35 mm, VOSE, b/n, 28'

Theodor Christensen

Ella, 1964

35 mm, Cuba, VO, b/n, 35'

Sara Gómez

Iré a Santiago, 1964

35 mm, VO, b/n, 15'

Y tenemos sabor, 1967

35 mm, VO, b/n, 30'

Salut les cubains, de Agnès Varda, es una oda a la isla, a su gente y a su cultura, así como al joven Estado socialista. Se trata de una película subjetiva compuesta por instantáneas seleccionadas entre miles de fotografías tomadas por la realizadora en su visita a Cuba de 1962-63, combinadas con música cubana y someros comentarios. Varda definió el filme como un retrato de «socialismo y chachachá». De Fidel Castro apuntó que «encarna a Cuba del mismo modo que Gary Cooper encarna al Salvaje Oeste».

Aunque la Revolución Cubana fue escasamente feminista en un sentido actual, la mejora de los derechos y la situación de la mujer ocupaba un lugar destacado entre sus prioridades. *Ella*, realizada por el veterano cineasta danés Theodor Christensen, figura fundamental del documental escandinavo, quien acudió a Cuba en 1963, es la primera película producida por el ICAIC para abordar el tema de la posición de la mujer en el marco de la Revolución. Desechando la narración, el filme usa diversos métodos para explorar las vidas de una aspirante a actriz, de su reticente madre, de un teniente del ejército y de unas prostitutas en proceso de rehabilitación.

Sara Gómez, mencionada representante de la intelectualidad negra, fue la primera cineasta femenina en dejar su impronta en el cine cubano. La última película que realizó antes de su muerte prematura en 1974, *De cierta manera*, es una fuerte crítica al machismo, presentado como una herencia del subdesarrollo. Sus dos películas mostradas en esta sesión, *Iré a Santiago* e *Y tenemos sabor*, son excelentes muestras de su arte. La primera es un afectuoso y divertido retrato de Santiago de Cuba y su gente, un documental de viaje de estilo *free cinema*, con narración informal y mucha música, sobre un lugar donde «mulato es un estado de ánimo». La segunda es un recorrido por la exótica gama de instrumentos de percusión utilizados en la música cubana y los orígenes de estos: claves, cucharas, maracas, bongós, güiros (hechos con calabazas), cencerros, quijadas de caballo, etcétera. Gómez era música de formación y su montaje sincopado captura a la perfección la rítmica cruzada de la música, sirviéndole de contrapunto.

Sesión 4. Jueves, 23 de junio



Sara Gómez. *Una isla para Miguel*. Película, 1968

Tercer Mundo

***Una isla para Miguel*, 1968**

35 mm transferido a archivo digital, VO, b/n, 22'

Julio García Espinosa

***Tercer mundo, Tercera Guerra Mundial*, 1970**

35 mm transferido a archivo digital, VO, b/n, 90'

Una isla para Miguel, de Sara Gómez, es el segundo volumen de la trilogía que la directora dedica a la Isla de Pinos, un compasivo estudio sobre un joven de una familia monoparental que ha sido enviado a un campo de reeducación. La franqueza de la película se sale de los marcos ortodoxos, mostrando una aproximación compleja a los problemas de la marginación social.

Tercer mundo, Tercera Guerra Mundial (1970) ejemplifica la opinión de su director, Julio García Espinosa, para quien resulta «imposible cuestionar una determinada realidad sin cuestionar primero el género concreto que eliges o heredas para mostrar dicha realidad». La película, filmada en Vietnam del Norte en 1970, comienza con un enfoque narrativo suficientemente tradicional para un documental político cubano, recurriendo a imágenes prestadas entrelazadas con rótulos y mapas para abordar la historia de la intervención estadounidense en Vietnam. Sin embargo, no tarda mucho en apartarse de las convenciones del género a través de distintos recursos. Por una parte, el ritmo se ralentiza para los testimonios de diversas personas, planteados sobre imágenes mudas y sin música durante los silencios. Un carpintero experimenta con una mina antipersonal sin detonar para averiguar cómo funciona, mientras que otros aprenden a derribar aviones enemigos con simples rifles. Más tarde, cuando la narrativa histórica alcanza al presente y la película sigue al equipo de grabación en una gira por Vietnam del Norte, se produce otro giro en la estrategia narrativa. Estamos ahora en un documental de viaje, con sonido sincronizado y entrevistas en vivo. Sin embargo, no se trata de visitar los lugares destacados donde han tenido lugar los logros revolucionarios de los países socialistas del "segundo mundo". Este es un itinerario de destrucción y capacidad de recuperación. El equipo de rodaje cubano casi sufre un ataque, pero la realidad que quieren documentar sigue siéndoles esquiva. Cuando se encuentran con una batería antiaérea costera integrada por chicas jóvenes, la película descarta toda convención documental y el director pide a una de las mujeres que organice la escena para que el cámara las grabe preparándose para la batalla. Se trata, en resumen, de una película tan didáctica como consciente de sí misma, compuesta por toda una serie de recursos, técnicas y estilos documentales, un auténtico paradigma del cine imperfecto.

Sesión 5. Viernes, 24 de junio



Néstor Almendros. *Gente en la playa*. Película, 1961

Perspectivas I

Néstor Almendros

Gente en la playa, 1961

16 mm transferido a archivo digital, VO, b/n, 10'

Pastor Vega

Hombres del cañaveral, 1965

35 mm, VO, b/n, 10'

José Massip

Guantánamo, 1967

35 mm, VO, b/n, 62'

Madina-Boe, 1968

35 mm transferido a archivo digital, VO, b/n, 38'

Esta sesión es la primera de una serie que plantea en tres partes la creciente variedad de temáticas y la evolución del punto de vista del documental en Cuba. *Gente en la playa*, a cargo de Néstor Almendros, es *free cinema* en estado puro, realizado por un cineasta muy talentoso que desarrollaría su carrera como director de fotografía en Francia, junto a Eric Rohmer o François Truffaut, y Estados Unidos, trabajando con Terrence Mallick o Robert Benton. En su autobiografía, Almendros cuenta que realizó la película en su tiempo libre, con restos de celuloide procedentes del ICAIC. Sin comentarios y con sonido ambiente sin sincronizar, la película es un retrato espontáneo de la cotidianidad de unas familias en la playa. El subtexto plantea que esta abigarrada mezcla de negros, blancos y mulatos no habría sido posible antes de la Revolución, cuando la gente de color tenía el acceso vedado a las playas de la isla. Paradójicamente, Almendros acabaría siendo uno de los críticos más acerbos de la Revolución y sus derivas.

En *Hombres del cañaveral*, de Pastor Vega, la temática política ya no se halla en el subtexto. Se trata de un simple día en la vida de una brigada de trabajadores voluntarios urbanos en la cosecha de la caña de azúcar. sin comentarios y con una cámara observacional meticulosa, la película refleja el debate ideológico impulsado por el Che Guevara a mediados de los sesenta sobre las cualidades morales del trabajo en una sociedad revolucionaria, pero sin mostrar rastro alguno de la estridente propaganda del panfleto político.

Dos películas de José Massip cierran la sesión. Por una parte, *Guantánamo* se incluye por su temática —la base naval estadounidense abordada desde el punto de vista de los cubanos de la ciudad vecina que trabajan en ella— y como ejemplo de la corriente experimental que surgió en el documental cubano a mediados de la década. La película combina entrevistas, secuencias de observación, imágenes de archivo, instantáneas y reconstrucciones en una mezcla no lineal. *Madina-Boe*, por su parte, representa otra faceta importante de la ideología de la Revolución: la solidaridad con los movimientos de liberación africanos. El movimiento guerrillero de la Guinea portuguesa se presenta a través de una serie de retratos individuales: Braima, el cazador, que ejecuta ritos ancestrales; Indrissa, un fabricante de canoas; Kalunda, jugador de fútbol, y Fode, el poeta. En esta película, la urgencia revolucionaria se expresa de forma reflexiva, acompañada de un fuerte sentimiento de empatía.

Sesión 6. Sábado, 25 de junio



Santiago Álvarez. *Cerro pelado*. Película, 1966

Santiago Álvarez

Cerro Pelado, 1966

35 mm transferida a archivo digital, VO, b/n, 59'

Hanói, martes 13, 1967

35 mm, VO, b/n, 38'

Hasta la victoria siempre, 1967

35 mm, VO, b/n, 20'

Esta sesión muestra tres películas de Santiago Álvarez, en las que su trabajo de montaje, apropiación y sátira va cogiendo ritmo. *Cerro Pelado* toma su título del nombre del barco que trasladó a los deportistas cubanos a los décimos Juegos Centroamericanos y del Caribe, celebrados en 1966 en San Juan, Puerto Rico. Al tratarse de una colonia estadounidense, Estados Unidos intentó evitar la participación de la delegación cubana. Se trata de un amplio reportaje con escasos comentarios e incluye una de las señas distintivas de Álvarez: el uso de la música para conseguir un mordaz efecto satírico. Por ejemplo, recurre a un fragmento de la Obertura del Guillermo Tell de Gioachino Rossini sobre imágenes de un Centro de formación para contrarrevolucionarios cubanos. Este fragmento, conocido como la cabecera del western televisivo *El llanero solitario*, ridiculiza a los contrarrevolucionarios como vaqueros de pacotilla al mismo tiempo que rebaja los mitos propagandísticos del imperialismo cultural.

Hanói, martes 13 se rodó durante el primer viaje del director a Vietnam del Norte (con anterioridad había realizado varios noticiarios sobre la Guerra del Vietnam). Es un antirreportaje sutil y poético que desarrolla una estructura de interrupción y reanudación para capturar la experiencia de vivir en medio de una guerra. Toma su título de la aciaga fecha de un ataque aéreo sucedido poco después de la llegada al país de Álvarez y su equipo.

Hasta la victoria siempre es el epítome del cine urgente. Fue realizada en 48 horas de trabajo sin interrupción, como respuesta a las traumáticas noticias de la muerte del Che Guevara en Bolivia. Se produjo a petición de Fidel Castro y no estaba destinada a los cines, sino a una concentración previa a los homenajes al Che. Por lo tanto, su factura es irregular, si bien transmite una enorme fuerza y la voluntad de hacer un "cine de historia".

Sesión 7. Jueves, 30 de junio



Octavio Cortázar. *Por primera vez*. Película, 1967.

Culturales

Con la presentación de María Luisa Ortega, historiadora del cine, profesora de Comunicación Audiovisual en la Universidad Autónoma de Madrid y autora de *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto* (2008) y de un amplio número de artículos dedicados al debate sobre el desarrollo y el documental experimental en Cuba y América Latina.

Octavio Cortázar

Por primera vez, 1967

35 mm, VO, b/n, 10'

José Massip

Nuestra Olimpiada en La Habana, 1968

35 mm, VO, b/n, 19'

Sara Gómez

En la otra isla, 1968

35 mm, VO, b/n, 41'

Octavio Cortázar

Acerca de un personaje que unos llaman San Lázaro y otros llaman Babalú, 1968

35 mm, VO, b/n, 20'

Hablando del punto cubano, 1972

35 mm, VO, b/n, 23'

Por primera vez, el primero de los dos documentales que se incluyen de Octavio Cortázar, es una absoluta declaración de amor al cine, a su pedagogía y a su relación con el público: muestra el trabajo de un cine móvil que, influenciado por el proyecto de las Misiones Pedagógicas de los años treinta en España, lleva las películas a una aldea remota por vez primera.

En *Nuestra olimpiada en La Habana*, se muestra un torneo internacional de ajedrez. Se aprecian las preparaciones, el interés del público, las expresiones faciales, las muecas nerviosas y los gestos de los grandes maestros; uno de ellos juega partidas simultáneas contra el resto, incluido a Fidel Castro. José Massip no recurre a la imagen icónica del dirigente como el líder máximo, sino solo como otro jugador más de ajedrez, una figura familiar y extraña a la vez.

El ICAIC dedicaría un creciente número de documentales a la exploración de la cubanía, la identidad sincrética y mestiza de la isla. *Acerca de un personaje que unos llaman San Lázaro y otros llaman Babalú* entra en la categoría del cine encuesta, con una fascinante investigación antropológica sobre la festividad de un santo que simboliza el sincretismo de las creencias religiosas cubanas. La película tampoco elude la controversia, sino que presenta el desacuerdo entre aquellos que consideran estas creencias incompatibles con la Revolución y los que mantienen que son inofensivas.

En la otra isla es una de las películas más extraordinarias de Sara Gómez (y uno de los escasos documentales cubanos que plantean autorreferencias a la cámara). Se trata de un conjunto disperso de retratos individuales de los habitantes de la Isla de Pinos, en los que se extraen sus historias y reflexiones y se tocan temas incómodos, como el racismo y la delincuencia, que muchos cineastas de la época eran reacios a abordar. Que Gómez lo hiciera no se debía simplemente a su sentido de la solidaridad, sino también al espacio para la crítica que le permitía la autonomía del ICAIC, mientras que la prensa y las emisoras de radio y televisión debían someterse a una línea definida de forma centralizada.

Hablando del punto cubano, de Octavio Cortázar, es un ejemplo especialmente fascinante del giro del documental cubano hacia la música, sirviéndose en este caso de la tradicional "controversia", formato en el que los cantantes se alternan en la improvisación de versos. Aquí la deliciosa vuelta de tuerca es que, en lugar del tradicional comentario oral, se introduce un comentario cantado por el elegante Joseíto Fernández, cuya reputación se remontaba a los años treinta, cuando tenía un programa de radio en el que improvisaba versos tropicales al ritmo de *Guantanamera*.

Sesión 8. Viernes, 1 de julio



Nicolás Guillén Landrián. *Café Árabe*. Película, 1968.

Perspectivas II

Con la presentación de Chema González, Jefe de Actividades Culturales y Audiovisuales del Museo Reina Sofía.

Alejandro Saderman

Hombres de Mal Tiempo, 1968

35 mm transferido a archivo digital, VO, b/n, 32'

Santiago Álvarez

LBJ, 1968

35 mm, VO, b/n, 18'

Despegue a las 18:00, 1969

35 mm transferido a archivo digital, VO, b/n, 41'

Nicolás Guillén Landrián

Café Árabe, 1968

35 mm transferido a archivo digital, VO, b/n, 18'

Sara Gómez

Isla del Tesoro, 1969

35 mm transferido a archivo digital, VO, b/n, 10'

Hombres de Mal Tiempo, realizada por el argentino Alejandro Saderman, es una meditación filmicamente ingeniosa sobre la representación de la historia, en la cual se reúne a cinco veteranos centenarios de la guerra de independencia para que compartan sus recuerdos e instruyan a los actores y técnicos a la hora de escenificar la experiencia.

LBJ, de Santiago Álvarez, es pura sátira política. Una asombrosa pieza de montaje visual y musical realizada principalmente a partir de metraje encontrado, sin narración ni mensaje explícito. El escritor inglés Stuart Hood la describió como un «ataque letal y certero a un sistema político en el que el asesinato se había convertido en moneda corriente», mientras que el crítico cubano Manuel López Oliva la consideró como una radiografía caricaturesca del «héroe» norteamericano en la forma de un «lúcido collage de ideas donde se hace un uso muy imaginativo de los elementos históricos, ideológicos y didácticos».

Despegue a las 18:00, también de Santiago Álvarez, es un impresionante trabajo de propaganda política en el que se ponen en liza toda una panoplia de recursos fílmicos para tratar asuntos de política interna y, de forma directa, los fallos en la distribución de alimentos. La película viene motivada por la movilización de trabajadores en la provincia de Oriente, en un simulacro de los despliegues planificados para el conjunto del país en el empeño de alcanzar una gigantesca zafra de azúcar al año siguiente. Sus intenciones se anuncian en los títulos de crédito: «una película didáctica, informativa, política y panfletaria sobre un pueblo en revolución, ansioso y desesperado por encontrar una salida a la atroz herencia del subdesarrollo».

Nicolás Guillén Landrián representa un contrapunto a Santiago Álvarez. El montaje, la remezcla sonora o la abstracción de los intertítulos se alejan de la sátira política para aproximarse a un proyecto más sutil y poético. *Café Árabe* es un ensayo fílmico experimental e idiosincrásico sobre el cultivo del café, trufado de digresiones sobre una serie de temas que abarcan desde la historia de la esclavitud a las heridas causadas por las toxinas. Esta inquisitiva película tuvo una pobre acogida en su momento, en parte por la inclusión en su banda sonora, junto a la poesía del famoso tío del director, Nicolás Guillén, de un fragmento de los Beatles, cuya música estaba prohibida en aquella época.

Para acabar la sesión, la *Isla del Tesoro*, de Sara Gómez. Una breve pieza poética que yuxtapone el Presidio Modelo, donde Batista encarceló a Castro, y la producción de críticos que acaban etiquetados como «Pomelos de la Isla del Tesoro. Producto de Cuba».

Sesión 9. Sábado, 2 de julio



Santiago Álvarez. *79 primaveras*. Película, 1969

Largas luchas

Santiago Álvarez

79 primaveras, 1969
35 mm, VO, b/n, 25'

Manuel Octavio Gómez

La primera carga al machete, 1969
35 mm, VO, b/n, 84'

En *79 primaveras* Santiago Álvarez rinde un tributo lírico a Ho Chi Minh. El título hace referencia a la edad del líder vietnamita en el momento de su muerte y se trata probablemente de uno de los documentales biográficos más atípicos en la historia del cine. El funeral se presenta acompañado de la música de Iron Butterfly y algunos fotogramas de la película estallan en llamas en la misma pantalla.

La primera carga al machete, de Manuel Octavio Gómez, se sitúa entre el documental y el acontecimiento. Al igual que sucedía cuatro años antes en la película de Peter Watkins *Culloden*, que recrea la batalla de 1746 en la que los jacobinos escoceses fueron derrotados por el ejército británico, Gómez filma una famosa batalla de la Guerra de Independencia cubana de 1868 como si fuera un moderno reportaje documental, completado con entrevistas a los contendientes de ambos bandos. Una secuencia se dedica a los orígenes y usos del machete de los combatientes de la liberación, un grupo de patriotas comenta los acontecimientos, el cámara se acerca a la gente en la calle para preguntarles su opinión y sus respuestas se presentan mediante el recurso brechtiano en una balada cantada por un trovador itinerante —el cantante de la nueva trova Pablo Milanés—. En este filme, que forma parte de una serie de producciones del ICAIC para conmemorar las guerras de independencia contra España, Gómez se decanta por un enfoque totalmente experimental, tanto en lo visual como en lo narrativo. En la que es una de las cumbres de la cinematografía cubana, la cámara en mano de Jorge Herrera se combina con un alto contraste en blanco y negro para evocar los inicios del cine, lográndose un espectacular efecto visual. El resultado es opuesto al estilo histórico convencional, cuya grandilocuencia resultaba insoportable para Gómez. La convencional momificación del pasado se sustituye por una forma de representación que elimina la identificación emocional con los personajes del drama y estimula en su lugar la reflexión del espectador contemporáneo insertado en la encrucijada entre presente y pasado, donde este último se revela como construcción del primero.

Sesión 10. Jueves, 7 de julio



Robert Drew et al. *Yanki No!* Cortesía de Drew Associates. Película, 1960

Ajenos

Robert Drew et al.

Yanki No!, 1960

16 mm transferido a archivo digital, VOSE, b/n, 60'

Chris Marker

La Bataille des Dix Millions, 1970

16 mm transferido a archivo digital, VOSE, b/n, 58'

Yanki No! se incluye en este programa como ejemplo de la manera en que Cuba se veía desde Estados Unidos. Fue rodada para la cadena ABC por los pioneros del cine directo Richard Leacock y Albert Maysles. Leacock formaba parte del movimiento Fair Play for Cuba y de la comitiva que se encontró con Fidel Castro en Nueva York en la víspera de su discurso en la ONU de 1960. La película examina las actitudes de los latinoamericanos hacia Estados Unidos y concluye con un llamamiento a una mayor colaboración con América Latina. Sin embargo, el proyecto se difumina progresivamente ante una temática demasiado amplia para que su método de observación pueda mostrar más que la superficie. Aunque permitió al público norteamericano oír hablar a Castro por vez primera, la película se plegó a los designios de la televisión que la había encargado e incluye comentarios extremadamente tendenciosos: sobre imágenes de personas que se dirigen a una manifestación, el narrador aduce que «ahora la Revolución se dispone a montar un espectáculo»; y sobre la figura del dirigente cubano: «Fidel Castro, que para los norteamericanos parece un loco de atar, es considerado por los latinoamericanos como una especie de mesías. Ahora lo verán en todo su esplendor mesiánico».

La Bataille des Dix Millions fue la segunda película de Chris Marker en Cuba, nueve años después de *iCuba Sí!*, cuyo lírico elogio de la Revolución Cubana provocó que fuese censurada en Francia. Posteriormente, el mismo cineasta la retiraría de circulación sin aclarar los motivos, si bien nos dejó esta segunda película, menos efusiva y más analítica. Con una admiración intacta hacia el pueblo cubano, el filme se centra en el fracaso del audaz llamamiento de Castro a conseguir una zafra de diez millones de toneladas de azúcar, aunque sí se obtuvo la mayor cosecha de la historia de Cuba. El documental se compone de una mezcla de imágenes prestadas, en su mayoría procedentes de la película de Álvarez *Despegue a las 18:00*, rodada el año anterior durante un ensayo de las movilizaciones necesarias para la zafra. En él se sigue otorgando una gran prominencia a Fidel Castro, especialmente con el discurso del 26 de julio de 1970, una autocrítica por el fracaso en la consecución del objetivo. Marker puntúa la intervención con comentarios de aprobación de los trabajadores y campesinos, mostrando el fuerte lazo existente entre el líder y su pueblo, pero los comentarios son sobrios y objetivos. En su día fue un eficaz instrumento de contrapropaganda y en la actualidad nos ofrece un testimonio notable de Cuba una década después de la Revolución, cuando el país intentaba maniobrar “contra los vientos y corrientes” de la Guerra Fría.

Sesión 11. Viernes, 8 de julio



Pastor Vega. *¡Viva la República!* Película, 1972

Perspectivas III

Pastor Vega

¡Viva la República!, 1972

35 mm, VO, b/n, 100'

Viva la República! hace por la prehistoria de la Revolución Cubana lo mismo que Esfir Shub había hecho en su momento con los orígenes de la Revolución Rusa, a través de su gran documental de montaje *La caída de la dinastía Romanov*. La diferencia es que Vega tiene a su disposición el archivo completo del cine cubano desde sus inicios, que habían coincidido con los capítulos finales de la Guerra de Independencia cubana. Las imágenes de actualidad con escenas de dicha guerra que pueden verse al comienzo fueron tomadas por la Compañía Edison, cuyos cámaras llegaron a la isla con las tropas que Estados Unidos envió desde Florida para intervenir contra España. Estas imágenes marcan la llegada masiva de los norteamericanos, que dominarán y controlarán la nueva República mediante tácticas diseñadas para servir a sus propios intereses económicos, políticos, militares, culturales y sociales. La película analiza dichas estrategias paso a paso mediante viejos noticiarios, fotografías y viñetas políticas en un tono irónico y por momentos divertido, jugando con trozos de metraje encontrado. El filme está narrado con tanto ingenio que consigue sacar el máximo partido a la tosquedad del material original, mientras recorre con elegancia la historia de la que se consideraba como una pseudorepública bajo tutela estadounidense y cuya reputación, al menos en Cuba, estaba manchada sin remedio.

Sesión 12. Sábado, 9 de julio



Manuel Herrera. *Girón*. Película, 1972

Lente ancha

Manuel Herrera

***Girón*, 1972**

35 mm, VO, b/n, 120'

Girón es un docudrama tremendamente original sobre la frustrada invasión de 1961, llevada a cabo por mercenarios con el apoyo de Estados Unidos, donde se deconstruye la representación cinematográfica convencional del heroísmo. La película combina imágenes de archivo, entrevistas, escenificaciones y narración en *off* para construir un relato de lo ocurrido en el que no son expertos, analistas y líderes quienes dan cuenta de los hechos, sino personas que en su momento participaron en los acontecimientos y luego regresaron a sus vidas. Todo esto recibe una dimensión amplificadora al filmarse en el formato de pantalla panorámica que se asocia al cine bélico, con el efecto de subvertir el modo dominante del cine como espectáculo. Los testimonios están grabados en las localizaciones reales y la película reconstruye las historias detrás de sus protagonistas mientras estos hablan. Un miliciano recuerda la primera vez que tuvo que lanzar una granada de mano, cuando descubre que eso de arrancar la anilla con los dientes es solo para las películas. Una miliciana que teme ser atrapada por el enemigo decide tragarse el mensaje que lleva al cuartel general, pero le resulta más difícil de lo que se esperaba. La diferencia entre documental y escenificación, tanto entonces como ahora, no se oculta sino que más bien se realiza mediante técnicas de alienación *brechtianas* y *godardianas* (el distanciamiento, la ficcionalización entre el ensayo y el reportaje) y el resultado es la deconstrucción del imaginario del cine bélico. La película celebra la derrota de los mercenarios al mismo tiempo que proclama su propia independencia de la hegemonía cinematográfica de Hollywood.

**Museo Nacional
Centro de Arte
Reina Sofía**

Edificio Sabatini
Santa Isabel, 52

Edificio Nouvel
Ronda de Atocha s/n
28012 Madrid

Tel. (34) 91 774 10 00

www.museoreinasofia.es

Horario

De lunes a sábado y festivos
de 10:00 a 21:00 h

Domingo
de 10:00 a 14:15 h
visita completa al Museo,
de 14:15 a 19:00 h visita
a Colección 1 y una exposición
temporal (consultar web)

Martes cerrado

Las salas de exposiciones
se desalojarán 15 minutos
antes de la hora de cierre

Comisariado:

Michael Chanan

**Jefe de actividades culturales
y audiovisuales:**
Chema González

Coordinación del ciclo:
Mariona Peraire

Proyección:
Ángel Prieto

Supervisión técnica:
Ángel Fernández Santos

NIPO: 036-16-008-7

