

De regreso al principio. 1898 y el cine en Cuba

Michael Chanan

Crítico de cine. Gran Bretaña.

En 1972, apareció un largometraje documental titulado irónicamente *Viva la República*, dirigido por Pastor Vega. El filme, una compilación histórica que yuxtapone una diversidad de viejos noticiarios, fotografías, caricaturas políticas y otros materiales visuales de ese tipo, narrado con una agudeza que aprovecha en todo lo posible lo tosco y limitado de tales materiales, sigue con elegancia la historia de la República surgida bajo el tutelaje estadounidense a principios de siglo, después de la expulsión de los españoles, derrotados en la Guerra Hispano-cubano-norteamericana de 1898. Casi al principio, vemos dos de los primeros noticiarios (actualidades se les llamaba entonces): escenas de la guerra realizadas por la Compañía Edison. En una aparecen los Rough Riders de Teddy Roosevelt desembarcando en la Isla. Fueron de las primeras imágenes rodadas en Cuba, probablemente filmadas por Albert E. Smith, pionero de las actualidades y cofundador de la empresa New York Vitagraph. Como todos los primeros filmes, eran poco más que fotografías en movimiento.

Capítulo de su libro *The Cuban Image*, BFI Publishing, Londres, Indiana University Press, Bloomington, Indiana.

Con todo lo breves y primitivos que son, estos fragmentos no deben subestimarse. Por mínimos que sean como imágenes —la cámara permanece distante del objeto y ofrece muy pocos detalles—, fueron capaces de satisfacer la demanda de los espectadores, que había dejado de ser demasiado simple, el mero asombro ante la magia de la imagen móvil. Se realizaron no para el público cubano, sino para el norteamericano, de la era de los «potentados ladrones», cuyos intereses —aunque ingenuos— habían sido cuidadosamente conformados por la nueva prensa masiva de la época, sobre todo por las dos principales cadenas de diarios propiedad de Pulitzer y de Hearst.

William Randolph Hearst fue el modelo de Charles Foster Kane en el famoso primer filme de Orson Welles, *El ciudadano Kane*, de 1940. Una escena del inicio del filme hace una referencia, de pasada, al papel desempeñado por el *Journal* de Nueva York, propiedad de Hearst (en el filme, el *Inquirer* de Kane), en fomentar entusiasmo hacia la guerra de Cuba. Thatcher, ex-tutor de Kane, protesta por un titular en que se dice «Galeones españoles junto a la costa de Jersey» y le pregunta: «¿De veras crees que así se dirige un

periódico? Sabes muy bien que no hay la menor prueba de que la flota esté junto a la costa de Jersey». Bernstein, el gerente general de Kane, interrumpe con un cable de un corresponsal llamado Wheeler, a quien Kane ha enviado a Cuba, modelado sobre Richard Harding Davies, enviado allá por Hearst. Decía el cable: «Las chicas en Cuba son encantadoras. Punto. Pudiera enviarte poemas en prosa sobre el escenario, pero no me parece bien gastar así tu dinero. Punto. No hay guerra en Cuba. Firmado: Wheeler». Bernstein pregunta: «¿Hay respuesta?» y Kane dice: «Sí. Querido Wheeler, proporciona los poemas en prosa que yo proporcionaré la guerra». Una de las formas en que Pulitzer y Hearst compitieron entre sí fue mediante campañas de prensa sensacionalistas sobre la Guerra de Independencia de Cuba.

Este tipo de referencia histórica real, y no solo el virtuosismo del filme, es uno de los elementos que hizo de *El ciudadano Kane* una película radical; sin embargo, su actitud hacia la historia de Cuba —«no hay guerra en Cuba»— es arrogante. Los diarios de ambos potentados de la prensa publicaron despachos de la Junta de Exiliados Cubanos en los Estados Unidos desde el momento en que esta se estableció en 1895, con el propósito de obtener el reconocimiento de la beligerancia de Cuba. La gente, sin duda, sabía que había una guerra a noventa millas; de hecho, una revolución... y en aquellos tiempos a los estadounidenses no les asustaba todavía esta palabra. Sus propios orígenes revolucionarios estaban aún vivos en la memoria popular y los cubanos atraían gran cantidad de sincera simpatía. Pero, según el historiador Philip Foner, también atraían a

elementos [...] que veían en la Revolución un asunto que se adecuaba a sus propósitos, como ocurría con comerciantes e inversionistas estadounidenses, vinculados en forma directa con los asuntos de Cuba, que deseaban proteger su comercio e inversiones en la Isla, elementos expansionistas que buscaban mercados extranjeros para bienes manufacturados y para inversiones de capital excedente, hombres de negocios y políticos a los que no les importaba para nada la lucha revolucionaria de Cuba, pero que veían en ella una oportunidad de desviar el pensamiento popular de la economía y los problemas sociales surgidos de la depresión que se había iniciado en 1893, y editores de diarios que veían en la Revolución cubana la oportunidad de aumentar la circulación de estos.¹

Durante 1897 y 1898 llegaron al Norte historias de atrocidades ocurridas en la Isla, tanto inventadas como exageradas. Otro historiador refiere:

Lenguaje intenso, esbozos sorprendentes dibujados por hombres que jamás salieron de Nueva York, detalles espeluznantes compuestos en bares y cafés, mezclados con la verdad sobre Cuba hasta crear una trama que provocaba la estupefacción total. Los reporteros rescataban damiselas afligidas y enarbolaban la bandera americana en las

expediciones filibusteras. Los artistas brindaban retratos de la isla bordeada de palmas y viajaban de incógnito por los devastados cañaverales y ciudades enfermas [...] Un elaborado sistema de espías y chismosos propagaba mentiras.²

Manipulaciones y tecnologías

Cuando el 15 de febrero de 1898 el vapor estadounidense *Maine* explotó en la bahía de La Habana —estaba allí supuestamente en visita amistosa—, matando a más de 250 oficiales y tripulantes, los diarios no esperaron por el informe naval sobre la causa de la explosión, que pudo haber sido solo un accidente. Unos pocos días antes, el *Journal* de Hearst había publicado una reproducción fotográfica —otra tecnología nueva— de una carta privada del embajador español en Washington en la que insultaba al presidente de los Estados Unidos. El *Journal* acuñó entonces la consigna «Recuerden el *Maine* y al diablo con España» y ofreció 50 000 dólares por la «detección de los perpetradores de la atrocidad del *Maine*». La circulación del *Journal* se duplicó en el espacio de una semana al dedicar más de ocho páginas diarias al incidente. En fiera competencia, Pulitzer envió buzos a la escena del desastre, y la circulación del *World*, su periódico, también aumentó enormemente. El pionero del cine cubano, José G. González, filmó el lugar en que se produjo la explosión. En Francia, Méliès realizó una reconstrucción de la escena, típicamente encantadora y fantástica, con peces que nadaban en un tanque de paredes de cristal y una silueta desproporcionada de una nave que descansaba en el fondo.

Albert E. Smith escribió en su autobiografía *Two Reels and a Crank*, que al aumentar la presión a favor de la intervención militar estadounidense, él y su asistente Blackton fueron a filmar los preparativos de la guerra en Hoboken,

donde estaba el famoso Regimiento 71 de la Guardia Nacional de Nueva York, que iría en tren a Tampa, punto de reunión para la invasión. Encontramos a los soldados arrastrando los pies, con pocas ganas, del trasbordador al tren y le llamamos la atención a un oficial: «No podemos tomar a los muchachos caminando así. A ustedes no les gustaría que el público de Nueva York los viera en la pantalla marchando de ese modo». El oficial reunió a cien hombres en hileras apretadas de ocho y los hizo marchar ante nuestra cámara.³

Incidente revelador. Es evidente que Smith tenía ojo para lo que constituía una imagen «adecuada». Y es evidente que incluso los primeros realizadores sabían que estaban haciendo algo más que fotografías móviles. Es más, Smith estaba ya preparado para intervenir a fin de producir una determinada imagen, y dispuesto a manipular un poco la escena, a trabajar la imagen para

La gente, sin duda, sabía que había una guerra a noventa millas; de hecho, una revolución... y en aquellos tiempos a los estadounidenses no les asustaba todavía esta palabra. Sus propios orígenes revolucionarios estaban aún vivos en la memoria popular y los cubanos atraían gran cantidad de sincera simpatía. Pero, según el historiador Philip Foner, también atraían a «elementos [...] que veían en la Revolución un asunto que se adecuaba a sus propósitos».

obtener lo que pudiéramos llamar, muy adecuadamente, un efecto ideológico. (Obsérvese, sin embargo, que se necesita el mismo tipo de trabajo para lo que podía llamarse, también adecuadamente, el esfuerzo estético que requería la nueva forma de arte).

De todos modos, a los primeros realizadores les sorprendía muchas veces su propia obra, cosa que puede ocurrir en cualquier arte cuando se están explorando las fronteras de la expresión. Como comenzaban de la nada, las condiciones de creación en que trabajaban eran precisamente las que artistas de otros medios, enfrascados en la revolución modernista, estaban buscando; pero en el caso de ellos se necesitaba una lucha para hacer explotar los parámetros tradicionales de expresión y poner en duda las concepciones tradicionales de juicio artístico y de razonamiento. Sin embargo, los realizadores hacían espontánea y naturalmente todo tipo de cosas que producían este efecto, de modo que, curiosamente, el cine —que no tenía tradiciones, porque era nuevo por entero— se convertiría en la más característica de las manifestaciones del arte moderno.

Albert Smith se sintió sorprendido ante la primera proyección de sus imágenes del Regimiento 71:

El filme se terminó a tiempo para una presentación especial en el «Tony Pastor». Se nos había escapado una cosa, y no estábamos preparados para la reacción que se produjo. La indignación pública por el *Maine* había tomado otra forma. Ahora el público pregonaba su confianza en las fuerzas de los Estados Unidos; el espíritu de patriotismo era un aria conmovedora en cada esquina [...] Aquella noche en el «Pastor», el público, cautivado por la idea de una guerra con España, vio a sus muchachos marchando por primera vez en una pantalla y estalló en una atronadora tormenta de gritos y patadas. Sombreros y abrigos volaban por el aire. ¡Nunca había vivido el «Pastor» una noche así!⁴

Theodore Roosevelt era secretario adjunto de la Marina y uno de los que abogaba con mayor fuerza por la intervención militar estadounidense. Gracias a su gran celo por la publicidad, Smith y Blackton pronto se encontraron viajando a Cuba con los famosos Rough Riders, un regimiento de caballería que en esta ocasión iba sin caballos. Una vez allí, Smith los filmó en acción,

en la que habría de conocerse como la Carga de la Loma de San Juan. En un momento de esa carga, Roosevelt —que sabía una o dos cosas sobre la forma de promover su imagen— se detuvo y posó para la cámara.

Una o dos horas después de haber dejado puerto, al salir de la Isla con la película en la lata, Smith y Blackton escucharon un distante tronar de cañones. En Florida, supieron que el almirante español, embotellado en Santiago de Cuba por los buques norteamericanos, había intentado escapar. Era un 4 de julio, y la marina estadounidense había hundido a la flota española. Cuando llegaron a Nueva York, la ciudad bullía con la noticia. Dado que no sabían cómo habían sido las cosas exactamente, al principio resolvieron guardar silencio sobre lo que habían filmado; pero a su alrededor se agolparon reporteros sedientos de información y les preguntaron si habían obtenido tomas de la batalla naval. Smith escribió:

En aquel preciso momento, embriagados por el triunfo, creo que hubiéramos reclamado crédito por cualquier fase de la campaña de Cuba. «Por supuesto, por supuesto», dije, y Blackton asintió con solemnidad, como si yo hubiera pronunciado una verdad irrefutable [...] Una vez en la oficina, comprendimos que estábamos metidos en un lío. Se había difundido por Nueva York que Vitagraph tenía imágenes de la batalla en la bahía de Santiago.⁵

Decidieron entonces que la única salida era falsificarla. Para ello compraron grandes fotografías de naves de las flotas estadounidense y española, que se vendían en las calles de Nueva York, las recortaron y pararon las fotos recortadas en una pulgada de agua vertida en un marco de cuadro cubierto de lienzo, con cartón teñido de azul y nubes pintadas como fondo. Clavaron los recortes a pequeños bloques de madera y colocaron en ellos pizquitas de pólvora. Por medio de un cordel fino, halaron los recortes frente a la cámara y emplearon algodón humedecido en alcohol y enrollado sobre el extremo de un alambre lo suficientemente delgado como para que escapara a la visión de la cámara, a fin de disparar las cargas de pólvora. Para completar el efecto, los asistentes echaban humo de cigarro y tabaco a la escena.

El resultado, visto hoy, es claramente un modelo, pero entonces no lo era. Smith continuó:

Sería ocultar la verdad decir que lo que veíamos en la pantalla no nos excitaba terriblemente. La neblina de humo y los estallidos de fuego de los «cañones» daban a la escena una atmósfera de notable realismo. La película y los lentes de la época eran lo suficientemente imperfectos como para ocultar los aspectos burdos de nuestra miniatura y, como la cinta duraba solo dos minutos, no había tiempo para que la estudiaran con ojo crítico. Aunque en aquel momento fuera un engaño, de hecho constituyó la primera miniatura, antecesora de las elaboradas técnicas de «efectos especiales» de la realización moderna. La sala «Pastor» y las dos salas Proctor las exhibieron con lleno completo durante varias semanas. Jim (Blackton) y yo sentimos cada vez menos remordimiento cuando vimos el entusiasmo y excitación que provocaban *The Battle of Santiago Bay* y *Fighting With Our Boys in Cuba*, de treinta minutos de duración. Casi todos los diarios de Nueva York publicaron un recuento de la exhibición, en que se comentaba la notable hazaña de Vitagraph al obtener imágenes en el lugar de estos dos acontecimientos históricos.⁶

Smith y Blackton no fueron los únicos que falsearon la batalla de la Bahía de Santiago. Dos cubanos que escriben sobre el cine, Sara Calvo y Alejandro Armengol, mencionan otro en un pasaje sobre las relaciones de la política y el nuevo negocio del cine:

Las principales empresas norteamericanas —Edison, Biograph y Vitagraph— explotaron esta guerra para fines ideológicos, políticos y económicos. Biograph disfrutaba de asistencia financiera del futuro presidente McKinley, en aquellos momentos gobernador de Ohio. Esta empresa, bajo la bandera de la Doctrina Monroe, brindaba al político propaganda individual y se especializaría en actualidades y material documental. Vitagraph estaba *Derribando la bandera española* el día en que estallaron las hostilidades entre España y los Estados Unidos en 1898. Cuando apenas habían comenzado las operaciones militares, por los Estados Unidos circulaban cientos de copias de documentales falsos sobre la guerra. Edward H. Amet filmó en Chicago uno de los más famosos, usando modelos y una bañera para mostrar la batalla naval [...] Amet resolvió el problema de que la batalla se hubiera producido de noche afirmando con gran seriedad que poseía una película «supersensible a la luz de la luna» y un lente de telefoto capaz de registrar imágenes a cientos de kilómetros de distancia. Se dice que el gobierno español logró adquirir una copia de este «importante documento» gráfico para sus archivos.⁷

En aquellos tiempos no existían ni la película supersensible ni el telefoto —los que solo se han desarrollado recientemente para su utilización en satélites de vigilancia—, pero parece que esto ni siquiera le pasó por la mente a la prensa neoyorquina. Calvo y Armengol concluyen que filmes como ese «ofrecían una imagen estereotipada de la guerra, desprovista de la participación de los cubanos, que fueron víctimas de la discriminación y de no pocas humillaciones en la lucha».⁸

La imagen exótica

No es difícil comprender por qué el público pudo ser engañado con imágenes falsas. En sus escritos, Smith aclara muy bien que no importaba lo que dijera la publicidad en los primeros tiempos del negocio del cine, sobre la forma en que el cinematógrafo reproducía al mundo en todos sus detalles y con toda su nitidez. Los primeros realizadores estaban muy conscientes de las limitaciones de sus instrumentos; sin embargo, el público no tenía nada efectivo que comparar con estas imágenes que pudiera revelarlas como falsas, salvo tal vez la fotografía. Pero las fotografías no constituían pruebas suficientes. Aparte de cualquier otra consideración, estas llevaban en sí una carga ideológica que también contribuía a la inclinación del público a ver la guerra en forma acrítica. Las fotografías de países como Cuba —de cualquier lugar del continente americano al sur del río Grande— solían caer en la categoría de lo exótico. La propia idea de lo exótico constituye una creación del imperialismo. Expresa el punto de vista de la metrópoli sobre la periferia. El concepto de exotismo identifica el abismo entre la civilización autoproclamada de la metrópoli y las formas de vida que están más allá de ella: sociedades primitivas llenas de rasgos extraños y desconocidos, mientras más extraños más interesantes —según observó Lukács en algún momento al hablar de algunas novelas francesas del siglo XIX— como el curioso uso de leche de perra y patas de mosca como cosméticos.

La historia de la imagen exótica se remonta al decenio de 1590, cuando Theodore de Bry publicó más de una docena de volúmenes de grabados de los grandes viajes, la *Historia Americae*. De Bry y los autores de los recuentos cuyos dibujos copió, dieron forma visual al mundo descubierto por los conquistadores, envolviéndolo en la visión mitológica de una Europa que aún surgía del medioevo. Las fantásticas imágenes de la *Historia Americae* fascinaron a aquellos que las vieron. Entre ellos, evidentemente, estuvo Shakespeare, quien sin dudas encontró a De Bry en la biblioteca de alguno de sus benefactores. Al describir una de las más obsesionantes de estas imágenes, hace a Otelo hablar de

*viajes remotos y aventuras
de oscuros antros y áridos desiertos
precipicios y rocas y montañas
que sus cabezas en el cielo esconden...
[...] mis artes fueron esas
del feroz antropófago, de horrendos
canibales, de seres cuyos hombros
ocultan sus cabezas...*

Pero como Shakespeare, con la impronta de su genio, insinúa en su última obra, *La tempestad* —en la

que repite la imagen de los «hombres cuyas cabezas surgían de sus pechos»—, las formas y conductas extrañas que narran estas imágenes son proyecciones de los colonizadores, una reacción por haber encontrado, en aquellos que conquistaron, criaturas inquietantemente iguales a ellos mismos, y que, de todos modos, no se adecuaban —como su propia creación, Calibán— a sus ideas acerca de qué significa ser humano.

La imagen de lo exótico sufre una transformación y una intensificación en el siglo XIX, con la llegada de la fotografía; no solo debido a las nuevas condiciones para la producción de imágenes, sino porque la fotografía se convirtió en un vehículo del empirismo decimonónico. Susan Sontag escribe:

La visión de la realidad como premio exótico que el diligente «cazador con la cámara» debe perseguir y capturar, ha informado desde el inicio a la fotografía. Contemplando con curiosidad, distanciamiento, profesionalismo, la realidad de otras personas, el fotógrafo ubicuo opera como si esa actividad estuviera más allá de los intereses de clase, como si su perspectiva fuera universal.⁹

La cámara recopila los hechos. En 1841, dos años después de que se anunciara al mundo la invención de la fotografía, ya había un francés con un daguerrotipo vagando por el Pacífico. Los pintores pronto comprendieron la forma en que la cámara socavaría la credibilidad de sus paisajes extranjeros y la adoptaron como aliada. Ya en 1841 Frederick Catherwood tomó fotografías en Yucatán, en donde llevaba varios años pintando; y en 1844, Arago, el hombre que persuadió al parlamento francés de que comprara el invento para el país, dada su importancia científica, promovió una excursión para fotografiar a los aborígenes del Brasil. La marcada autenticidad de estas imágenes contribuía a su exotismo, porque faltaba todo contexto en el cual leerlas. Como científicos, los primeros fotógrafos se encerraron en los tabulados métodos del empirismo, ocupados en hacer inventarios de todo, y el naturalismo de la cámara se adaptaba a ello; se trataba de una forma distinta de probar desde, digamos, la síntesis imaginativa, la teoría naturalista de Darwin. En su infancia, la ilusión de productividad del talento fotográfico, en la búsqueda del conocimiento, consistió nada más que en reunir con paciencia un detalle tras otro sin poder nunca demostrar las conexiones entre ellos. En la misma forma disociada, la imagen exótica no estableció conexión con la realidad inmediata de quienes la miraban. La cámara conquistó la distancia geográfica, pero no la cultural.

Internacionalizando el cinematógrafo

Con la llegada del cine, aventurarse a obtener imágenes exóticas para el público de casa, marchaba

mano a mano con la apertura de un mercado para el nuevo invento en los propios países de lo exótico. Las imágenes móviles fueron exhibidas en Cuba, por primera vez, a principios de 1897 por Gabriel Veyre, agente de la compañía francesa de Lumière. Llegó a La Habana desde México, donde reveló el *cinématographe* el 14 de agosto de 1896 —ocho meses después de su debut parisino, seis meses después de que otro agente de Lumière, Félix Trewey, lo introdujera en Londres. Los Lumière enviaron varios agentes por el mundo en itinerarios destinados a aprovechar, preferiblemente antes que sus competidores, la fascinación que el nuevo invento creaba en todas partes. Al debut del *cinématographe* en La Habana, el 24 de enero, fue rápidamente seguido por la llegada, desde los Estados Unidos, de la versión de Edison, el 13 de febrero, y la de su rival, el Biograph, el 10 de abril. La máquina de Lumière servía a la vez de proyector y de cámara, y se instruyó a los agentes para que regresaran con escenas de los países que visitaban. Como los filmes se revelaban al momento, también se exhibían de inmediato y, por tanto, brindaban los primeros ejemplos de imágenes locales en el cine. En México, Veyre filmó al menos treinta escenas, que variaban desde el presidente y su séquito hasta bailes locales y grupos de indios. En Cuba, como condición para que se permitiera su entrada en el país, las autoridades españolas le exigieron que tomara escenas de propaganda militar, vistas de la artillería en acción y de los soldados marchando.¹⁰

El contenido de las imágenes de la Guerra Hispano-cubano-norteamericana fue, ante todo, la proyección del poder del Estado, como siempre ha sido el contenido de todas las imágenes de los desembarcos estadounidenses en América Latina, desde Nicaragua en el decenio de 1920 hasta Granada en 1983. El espectáculo de la guerra, del ejército y del despliegue estatal —coronaciones, visitas estatales, ceremonial imperial— fue siempre un tema popular en los primeros tiempos del cine. (Los realizadores británicos se destacaron en los ceremoniales, pero también hicieron filmes eficaces sobre la Guerra Bóer, a donde Smith llevó también su pericia). Porque, como observó una vez Thomas Hobbes, el poder es la reputación del poder. Al público de los primeros tiempos le bastaba con que se le presentaran, en las imágenes más burdas, poco más que la reputación de la reputación para sentirse fascinado. Si escenas como estas se convirtieron en un género —término establecido en el vocabulario de la retórica cinematográfica—, esto se debió a que funcionaron, ante todo, no en el nivel de la información, sino como iconos religiosos y despertaron la devoción del público hacia una idea.

Esta es la fuente de algunas de las primeras funciones ideológicas del cine, y surge de algo más que del

El contenido de las imágenes de la Guerra Hispano-cubano-norteamericana fue, ante todo, la proyección del poder del Estado, como siempre ha sido el contenido de todas las imágenes de los desembarcos estadounidenses en América Latina, desde Nicaragua en el decenio de 1920 hasta Granada en 1983.

automatismo de la cámara, de su capacidad mecánica de registrar cualquier cosa que se le expone, como comprendió, con gran rapidez, por lo menos Albert E. Smith. Pero aunque la falsificación de Smith fue deliberada, no surgió exactamente del deseo de engañar, o solo lo hizo en un sentido superficial. Su «invención» de la maqueta fue un descubrimiento de algo para lo que el medio se prestaba, así como una respuesta orgánica a un público ansioso, que le hizo entender que solo estaba atendiendo a una «demanda natural». Y así era porque, al consumir películas, el público estimulaba su producción no solo desde un punto de vista económico, sino también al entregarse rápidamente al contenido de la imagen en el nivel del intercambio simbólico.

Sin embargo, esto no nos autoriza a decir que los efectos ideológicos del filme estén arraigados en la propia imagen, como si fueran parte del proceso químico. De hecho, surgen de la relación de la película con el público, en el espacio entre la pantalla y el espectador. La disposición ideológica del cine comercial se encargó de que el lenguaje que emergiera de los filmes se oficializara y pusiera en servicio en formas que parecían aunar el mensaje ideológico a la pantalla. De todos modos, sería un enfoque muy poco dialéctico pensar que los efectos del filme son tan fijos —y la relación de la pantalla con el público tan mecánica— que no pueden cambiar con distintos públicos y en distintas situaciones y circunstancias. *Viva la República*, de Pastor Vega, juega con esta posibilidad, sobre todo ante la perspectiva alterada de un público que ha visto el triunfo de la Revolución y luego la derrota de la invasión de Bahía de Cochinos, patrocinada por la CIA, que dejó irremisiblemente manchada la reputación del poderío estadounidense.

El cine revolucionario cubano ha procurado socavar aún más ese poderío, contribuyendo a la nueva actitud del público hacia la pantalla a fin de crear en él una disposición más crítica y lograr un lenguaje filmico radical. La experiencia de la guerra de guerrillas y de la milicia popular que creó la Revolución luego de tomar el poder, brindan las bases de varios filmes que utilizan técnicas cinematográficas experimentales para desmitificar explícitamente la iconografía de la guerra,

según se presenta en el cine convencional de Hollywood. En los mismos años de la invención del cine, los patriotas cubanos estaban enfrascados en la guerra de liberación contra España; una lucha que se remontaba a 1868. Los sucesos de ese año se recrean en *La primera carga al machete*, dirigida por Manuel Octavio Gómez, uno de los filmes que produjo el ICAIC a fines del decenio de los 60 para celebrar los cien años de lucha. El filme, muy experimental desde los puntos de vista visual y narrativo, rodado en blanco y negro para imitar el alto contraste del material de los filmes muy viejos, está construido como si fuese una pieza de reportaje documental contemporáneo a los sucesos, incluidas entrevistas con los participantes y secciones de documentales explicativos.

Pero no se trata de que la iconografía convencional de la guerra fuese un secreto. El recuento que hace Albert E. Smith de su aventura en Cuba incluye un comentario pertinente sobre la forma en que se bordó la imagen de la carga a la Loma de San Juan. Escribió: «Muchos historiadores le han dado un sabor hollywoodense, pero hubo mucha más valentía en el tortuoso avance contra este enemigo que veía pero no era visto». ¹¹ En otras palabras, no solo la imagen hollywoodense no se corresponde con la realidad, sino que la sobredramatiza; al tratar de producir la imagen del superheroísmo, termina negando el sereno heroísmo de la situación real. (Esto parece ser cierto también en lo relacionado con la película antiguerrerista convencional). Para exponer estos géneros por lo que son, los cubanos han producido también filmes como *Girón*, la reconstrucción, en largometraje documental, de Bahía de Cochinos, realizada por Manuel Herrera en 1972; un testimonio filmico que construye un recuento de lo ocurrido a través del recuerdo no de expertos, analistas o líderes, sino de personas comunes, que hicieron sus contribuciones en aquel momento y luego regresaron a sus vidas cotidianas. Sus testimonios están filmados en los lugares de los hechos y el filme reconstruye sus historias detrás de ellos según van hablando. Un hombre que era miliciano cuando se produjo la invasión recuerda el momento en que tiró por primera vez una granada: «Traté de sacarle la espoleta con los dientes, porque traté de copiar lo que hacían en

el cine, pero me hubiera roto la mandíbula. Comprendí que usar los dientes era solo cosa del cine...» Y, para colmo, una mujer relató cómo también imitó al cine. Iba caminando por la playa para llevar un mensaje al cuartel general desde su unidad de milicia, cuando escuchó ruidos sospechosos que temió fueran de los mercenarios. Para asegurarse de que no tomaran el mensaje si la capturaban, decidió tragárselo. «Era más difícil de masticar de lo que esperaba», comentó.

El cine cubano no siempre ha abandonado la presentación de la guerra en las formas idealizadas del género. Varios filmes, como *El brigadista*, se proponen utilizar —en lugar de subvertir— la iconografía hollywoodense. No son filmes deshonestos, pero en ocasiones tienen problemas al reproducir, en forma acrítica, elementos indeseables del género, como el reforzamiento, en *El brigadista*, del héroe individual y «macho». Sin embargo, *La primera carga al machete* y *Girón* son filmes de una intención diferente, más centrada en el propósito del ICAIC, que es tratar de ubicar el punto de vista del filme sobre la historia que se relata, a fin de encontrar formas de comunicar la experiencia popular en situaciones reales, sin caer en las trampas del populismo.

El contexto

La invención de la cinematografía había exigido un largo período de gestación, pero una vez alcanzada, sus principios básicos pudieron ser comprendidos con suficiente facilidad por personas de todas partes con moderadas habilidades mecánicas, nociones superficiales de conocimiento científico y alguna familiarización con la fotografía. Esta combinación existía dondequiera que habían penetrado las máquinas de la revolución industrial, y la tarea de mantenerlas y repararlas había producido conocimientos prácticos. Las líneas de comunicación con las metrópolis crearon el resto. En Cuba, a los realizadores locales no les tomó más tiempo surgir que a los de la mayoría de los países latinoamericanos. Las maquinarias inglesas aparecieron en las plantaciones azucareras en el decenio de 1830 y el creciente comercio con los Estados Unidos, después de mediados de siglo, permitió la entrada de gran parte del equipamiento mecánico más avanzado. Ya en 1859, un viajero español encontró una máquina de coser, fabricada en los Estados Unidos, en una remota aldea cubana. Uno de los hombres que filmaron la escena del hundimiento del *Maine*, José G. González, había probado fortuna en diversas esferas, como muchos de los pioneros del cine en todo el mundo. Por ejemplo, construyó letreros comerciales iluminados. Tenía un competidor que, al parecer, intentó proyectar letreros

en las nubes, idea que posteriormente cambió por la más modesta de realizar proyecciones en las fachadas de los edificios, como se había hecho en Londres a principios de los 90. Puede que sea nada más que una anécdota curiosa, pero demuestra que los principios de la linterna mágica eran perfectamente conocidos en La Habana. Lo mismo ocurría con otras formas de entretenimiento visual popular de moda. En el momento en que el cinematógrafo se estrenó en Cuba, había en La Habana numerosos establecimientos fotográficos y un par de panoramas —el «Panorama Soler», especializado en escenas de guerra, y el «Salón de Variedades», que presentaba otras ilusiones ópticas. Había también una diversidad de atracciones temporales al aire libre.

Después de su intervención contra España, el estilo norteamericano de comercialismo urbano de aquel país se transmitió rápidamente a La Habana. Esta siempre había sido una ciudad abierta, un animado puerto de entrada y salida hacia destinos de todo el Caribe y el Golfo de México, una ciudad cosmopolita abierta a las influencias europeas. Había sufrido la ocupación de los ingleses en 1762, pero la presencia de los franceses durante el siglo XIX en Luisiana y México fue mucho más importante desde el punto de vista cultural. La marca de la cultura francesa sobrevivió en Cuba hasta entrado el siglo XX, pero en el momento en que nació el cine, La Habana estaba a punto de pasar a la influencia norteamericana, que aunque estaba ya presente, se intensificó mucho con el establecimiento de la República. Los primeros años del siglo vieron a la burguesía habanera caer, cada vez más, bajo el dominio de ideas estadounidenses e inquietarse con el nacionalismo revolucionario que existía, sobre todo en las zonas orientales de la isla. Luego de la derrota de los españoles, los Estados Unidos dejaron en Cuba un gobierno militar que intentó resistir las presiones nacionalistas, pero se vieron obligados, después de dos años, a convocar a una asamblea constituyente para elaborar la constitución de la nueva república. Se instruyó expresamente a esta asamblea para que estableciera disposiciones en la Constitución sobre las relaciones entre Cuba y los Estados Unidos, a lo que esta, de inicio, se negó, basándose en que disposiciones tales no tenían lugar en una Constitución. Pero en Washington había fuerzas dispuestas a doblegar la resistencia patriótica en la Isla y a garantizar que la Constitución cubana reconociese oficialmente sus demandas. Su única preocupación era dar a sus amenazas y ultimátums una apariencia de legalidad. Esto se logró por medio de una enmienda a un Proyecto de Asignaciones al Ejército que llevó el nombre del senador Platt y estipulaba las condiciones que exigirían los Estados Unidos para dar por terminada la ocupación

de Cuba. La Enmienda Platt no engañó a nadie. Hubo algún galimatías sobre intenciones justas, pero el *Washington Post*, en aquellos tiempos un diario republicano y partidario del gobierno, ofreció la verdad. En un editorial titulado «Seamos honrados» declaraba:

Tonta o sabiamente, deseamos estos territorios recién adquiridos no a causa de ningún fin misionero o altruista, sino por el comercio, el poder y el dinero que contienen. ¿Por qué andar con rodeos y prometer y protestar todo tipo de cosas? ¿Por qué no ser honrados? Será mejor. ¿Por qué no hablar claro y decir lo que es una realidad: que queremos a Cuba, Puerto Rico, Hawai y Luzón [todas adquiridas a través de la derrota de los españoles]... porque creemos que contribuirán a nuestra fuerza nacional y que algún día se convertirán en compradores en nuestros mostradores de gangas?¹²

La Asamblea Constituyente accedió a la Enmienda Platt solo por una estrecha mayoría, pero fue la burguesía de La Habana, con su orientación al Norte, la que la ganó con el argumento de que la independencia condicional era mejor que la ocupación continuada. En Europa se veía ahora a Cuba como una dependencia de los Estados Unidos. Después de las celebraciones oficiales por la independencia, el 20 de mayo de 1902, el *Saturday Review* de Londres comentaba:

Es cierto que se ha retirado a los soldados y oficiales norteamericanos, que ha descendido la bandera estadounidense y se ha inaugurado una suerte de república, pero no es cierto que la república es independiente; incluso en el manejo de sus asuntos internos, y aún más en lo que respecta a las relaciones internacionales, está francamente bajo el pulgar de Washington. La república se ha visto obligada a ceder estaciones carboneras y navales a los Estados Unidos, no está facultada para declarar la guerra sin consentimiento de los Estados Unidos, no puede aumentar la deuda de Cuba sin permiso, incluso su control sobre el tesoro de la isla está sujeto a supervisión. Además, los Estados Unidos conservan un derecho muy elástico de intervención.¹³

Ejercieron ese derecho dos veces en el decenio siguiente, entre 1906 y 1909 y de nuevo en 1912.

Esta era la atmósfera en que los primeros realizadores cubanos comenzaron a trabajar. En comparación con el cine mexicano, por ejemplo, Cuba demoró un poco, pero esto probablemente se debió solo a que el mercado era mucho menor. De todos modos, y a pesar de la diferencia de tamaño, los dos países muestran características similares, la mayoría de ellas típicas de la actividad cinematográfica temprana en casi todas partes, como los vínculos con las ferias y los teatros musicales y de variedades. Pero hay una característica que comparten y que es de especial interés. Los usos del cine en México constituyen, incluso antes de principios de siglo, un catálogo de iniciativas en técnicas de comercialización. En 1899, por ejemplo, el diario *El Imparcial* ofrecía a sus lectores presentaciones

cinematográficas gratuitas si fumaban una marca dada de cigarros. De hecho, es posible encontrar, desde el inicio, un vínculo entre el cine y la publicidad; otro diario, *El Nacional*, informaba en el preciso año en que se inició el cine en México, 1896, sobre un proyecto para crear locales temporales en el centro de la ciudad con exhibiciones cinematográficas gratuitas de «vistas pintorescas», financiadas por los anuncios que se incluían en el programa.

Existe la tentación de llamar proféticos a esos ejemplos, por la forma en que parecen anticipar la relación simbiótica entre programa y anuncio en la difusión comercial; pero también hay en ellos algo curioso, porque el cine no estaba destinado a desarrollarse de esa manera. La radio y la televisión aprendieron a hacer que los anuncios pagaran por los programas porque son formas de difusión en los que no se puede lograr que la persona pague directamente —o no se podía hasta que se desarrolló la televisión pagada. Por supuesto, existen otros métodos para pagar por la tele y la radiodifusión —licencias, patrocinaje, subvención estatal directa— y siempre es importante qué método escoge cada sociedad. Del mismo modo, dice algo sobre las condiciones de México el que se concibieran estos planes tan desatinados para los primeros filmes. Dice que, por alguna razón, al cine le fue difícil captar un público, y la causa debe de ser económica; con toda probabilidad el hecho de que la enorme mayoría de las personas tuviera poco dinero sobrante para gastar en esas cosas y, por lo tanto, necesitara un incentivo especial. Las condiciones de los trabajadores en los países metropolitanos, por malas que fueran, eran mejores: en países como Inglaterra, los veinticinco últimos años del siglo XIX habían traído un aumento real del poder adquisitivo.

En la mayoría de los países latinoamericanos, era posible encontrar muchas de las condiciones deseables para alcanzar resultados positivos en los inicios del cine, y su desarrollo temprano se produjo en circunstancias similares en los diversos países. En Cuba también hubo, desde el principio, un vínculo estrecho con la ideología de la comercialización. Uno de los pocos filmes cubanos antiguos de los que sobreviven registros es *El brujo desapareciendo*. El título indica que debió de haber sido un filme de trucos muy típico en el cine de los primeros tiempos. Lo realizó antes de 1906 José E. Casasús, quien era uno de los primeros exhibidores y comenzó su carrera viajando por la Isla con un proyector Edison y un generador portátil de electricidad, exactamente como los exhibidores de «alcaldía» británicos de la época. Este filme logró buena respuesta y aunque las compañías Lumière (francesa) y Edison (estadounidense) compraron copias, se realizó con dinero suscrito por un comerciante en cerveza.

En 1906, para celebrar la apertura del primer cinematógrafo cubano construido expresamente para ese fin —el teatro «Actualidades»—, otro pionero, Enrique Díaz Quesada, realizó un filme escénico, *La Habana en agosto 1906* y, ese mismo año, *El parque de Palatino*, en el que se mostraban escenas del principal parque de atracciones de La Habana. El historiador del cine cubano José Manuel Valdés Rodríguez describió este segundo filme como un claro logro «que en momentos transmite ironía y humor».¹⁴ De todos modos, al parecer en este filme se produce precisamente una fusión ideológica con la publicidad: fue encargado por la empresa del parque de atracciones para sus campañas publicitarias en los Estados Unidos. Dos años después, Díaz Quesada realizó otro filme en la misma cuerda, cuyo título es bastante explícito: *Un turista en La Habana*. Es evidente que estos filmes presentaban una imagen muy selectiva de la ciudad, ya que pretendían mostrarla como bien de consumo al mercado turístico.

Pero esto apenas habría exigido esfuerzo por parte de cualquiera con un mínimo de sentido fotogénico del tiempo. El vínculo entre turismo y fotografía estaba bien establecido. Susan Sontag lo llama «el lado predatorio de la fotografía» y una continuación de la explotación de lo exótico. La alianza entre fotografía y turismo, dice, se hace evidente en los Estados Unidos antes de que en cualquier otro lugar:

Luego de la apertura hacia el oeste en 1869, cuando se completó el ferrocarril transcontinental, vino la colonización a través de la fotografía. El caso de los indios americanos es el más brutal. Desde el fin de la Guerra de Secesión había aficionados discretos y serios como Vroman. Eran la vanguardia de un ejército de turistas que llegó al terminar el siglo, ansiosos de «una buena toma» de la vida india. Los turistas invadieron la intimidad del indio, fotografiando objetos sacros y bailes y lugares sagrados, pagándoles a los indios, si era necesario, para que posaran y haciéndoles revisar sus ceremonias para que el material fuera más fotogénico.¹⁵

La imaginaria selectiva y tendenciosa que se produce en este tipo de operación cultural no puede escapar sin dejar una sombra invisible, el revés de las atracciones inicuas del turismo y de los misterios de lo exótico: la amenaza de lo que estas construcciones ocultan, como el submundo presentado por Francis Ford Coppola en *El Padrino II*, en el que La Habana es una ciudad prostituida por el gangsterismo del burdel, los espectáculos sexuales y los lugares de juego. Sin dudas, era parte ineluctable de la imagen de la ciudad, que Graham Greene satiriza en su novela de espionaje en broma *Nuestro hombre en La Habana*. También ha sido captada por un director cubano, Oscar Valdés, en un filme realizado en 1973, titulado *El extraño caso de Rachel*

K, un recuento de ficción de un incidente que se produjo en 1931, cuando una bailarina francesa de variedades fue asesinada en una orgía a la que asistían políticos y prominentes miembros de la sociedad. Unos años después, el presidente Roosevelt aconsejaba a los cubanos que limpiaran la ciudad, pero la corrupción no hizo más que crecer hasta que la mafia pudo felicitar (en la presentación de Coppola) de encontrar en Cuba lo que no podía encontrar en los propios Estados Unidos: un gobierno dispuesto a trabajar con ella en calidad de socio.

Traducción: María Teresa Ortega Sastriques

Notas

1. Philip S. Foner, *The Spanish-Cuban-American War and the Birth of Imperialism*, Monthly Review Press, 1972, pp. 167-8.
2. H. Wayne Morgan, *America's Road to Empire: the World with Spain and Overseas Expansion*, Wiley, 1965, p. 13.
3. Albert Smith, *Two Reels and a Crank*, Doubleday, 1952, p. 55.
4. *Ibidem*.
5. *Ibidem*.
6. *Ibidem*.
7. Sara Calvo y Alejandro Armengol, *El racismo en el cine*, Serie Literatura y Arte, Universidad de la Habana, 1978, p. 27.
8. *Ibidem*.
9. Susan Sontag, *On Photography*, Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, 1977, pp. 54-5.
10. Para detalles, véase Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México*, Cuadernos de cine, UNAM, México, D. F., 1973; Arturo Agramonte, *Cronología del cine cubano*, Ediciones ICAIC, La Habana, 1966; Rolando Díaz y Lázaro Buria, «Un caso de colonización cinematográfica», *El Caimán Barbudo*, n. 85, La Habana, diciembre de 1965.
11. Albert Smith, *ob. cit.*
12. Cit. por Philip S. Foner, *ob. cit.*
13. *Ibidem*.
14. José Manuel Valdés Rodríguez, «Algo en torno al cine y la República cubana», *El Mundo*, La Habana, 19 de abril de 1960.
15. Susan Sontag, *ob. cit.*

© TEMAS, 1998.