

Humberto Solás: la autoría irrevocable

Joel del Río Fuentes

Crítico de cine. ICAIC.

Veinte años después de que el cinematógrafo Lumière fuera presentado como novedad, el primero de sus grandes artistas, David Wark Griffith, el creador inmenso de *Intolerancia*, afirmó: «Lo que trato de lograr es hacer que ustedes vean». Al paso de los tiempos, aquellas miradas que estaban aprendiendo a ver, alcanzaron también a corroborar que la más alta vocación del nuevo invento consistiría en vestir los ojos del mundo, hasta ese entonces desnudos. Otras dos décadas transcurrirían desde Griffith y sus lecciones de cine absoluto, hasta que Serguei Eisenstein definiera así el oficio de cineasta: «el autor parece herido para siempre por una misma idea, un tema, un asunto. Y todo cuanto concibió e hizo [...] siempre y en todas partes es lo mismo».¹

Muchos neoclasicismos y heterodoxias alternarían desde la diáspora iniciática que generaran esos creadores y sus conceptos sobre el cine personal, asociado a la intención artística de un filme. La yuxtaposición de imágenes y sonido, que ya se aceptaba como séptimo arte, transformaba completamente su faz con la aparición de títulos fundacionales como *La regla del juego*, *Ciudadano Kane*, *La tierra tiembla*, *Iván el terrible*,

Cenizas y diamantes, *La aventura*, *Viridiana*, *Ocho y medio*, *Persona*, *Andrei Rubliov*..., que fueron perfilando la posibilidad de crear y defender filmes esencialmente personales, ajenos a todo esquema comercial, henchidos de inconformidad por lo adocenado, independientes de las contingencias históricas o sociales presuntamente insoslayables, y fieles solo al universo de ideas o ilusiones que obsesionaba a sus autores. El neorrealismo italiano y la nueva ola francesa significaron un telúrico sacudimiento de las concepciones sobre qué y cómo debía contar una película. Con todo y las coyunturales mareas involutivas, después de Renoir, Welles, Visconti, Wajda, Fellini y Bergman, cambió sustancialmente el papel del realizador; ya no era solo el que marcaba el set y modulaba el tono de los actores. Había aparecido el autor.

En los años 60 y 70, el autor se enseñoreaba como el basamento conceptual sobre el cual se erigieron todos los grandes filmes del período, equiparándose con los grandes músicos, literatos o pintores que la historia humana ha conocido. Así lo definía Andrei Tarkovski: «Todo artista, de su paso por la tierra, deja tras de sí una partícula de la verdad de la civilización, de la

humanidad. [...] El artista atestigua sobre la verdad, y debe estar seguro de que tanto él como su creación corresponden a la verdad. [...] De hecho, cada artista no tiene su interpretación de la verdad sino su interrogante».² Más lejos en su definición de autor llegó Glauber Rocha, por esa misma época: «El autor en el cine es un término creado [...] para situar al cineasta como el poeta, el pintor, el creador de ficción [...] El autor es el mayor responsable de la verdad, su estética es una ética, su *mise-en-scène* es una política... La política del autor es una visión libre, anticonformista, rebelde, violenta, insolente».³

Mientras la mayor parte de las cinematografías tradicionales redefinían al autor/cineasta, o sea, al cineasta/artista, en Cuba el cine pugnaba por encontrar una expresividad que se adecuara a los nuevos contenidos. Aquí también se naturalizó la polémica que intentaba buscar la luz entre un bosque de categorías y definiciones antinómicas como tradición/ruptura, escolástica/iconoclasia, cine espectáculo/cine de tesis, contenidismo/formalismo, cine de autor/cine para el gran público. Luego de transcurridos apenas tres años de fundado el ICAIC, en el registro más candente de estas disquisiciones y dentro de la generación de jóvenes realizadores que probaban sus armas, Humberto Solás presenta sus primeros cortometrajes: *Variaciones*, *Minerva traduce el mar*, *El retrato* y *El acoso*.

Presagios y advenimientos

Ejercicios encaminados a dominar el instrumental expresivo cinematográfico, los primeros cortometrajes de Humberto Solás traslucen la voluntad por prefigurar un estilo y un mundo propios, desde el saludable vanguardismo y el arriesgado tanteo formal. Casi todos insinúan de manera diáfana las constantes que animarían la obra posterior del autor, ejemplo casi único en Cuba de fidelidad expedita, confesa, a una estética devenida ética.

El retrato y *Minerva traduce el mar*, ambos de 1963, exaltan su linaje literario, neorromántico el primero, inmerso en la poética barroca el segundo. Ambos trasmutan la letra impresa en libérrima fuga, en asociaciones que metabolizan el texto original, devenido de esta suerte juguete metafórico. Para recrear los textos, se auxilia el autor de la música y de una reconcentrada búsqueda de la belleza, quizás demasiado consciente, tanto la búsqueda como los resultados. Tal apropiación de los valores semánticos, sintácticos y expresivos de la música asiste, desde entonces, a toda la filmografía de Solás, con puntos cimeros en las partituras de Leo Brouwer y José María Vitier para *Lucía*, *Un día de noviembre*, *Amada* y *El siglo de las luces*,

cuyas bandas sonoras incluyen algunos de los momentos más audaces de la música cubana aplicada al cine.⁴

Minerva traduce el mar recurría al raudal metafórico lezamiano y también a la música, la danza y el teatro en una suerte de *performance* interdisciplinario, como antecedente adelantado —muy adelantado— de lo que en nuestro medio se conocería como *videoarte*. A pesar de su formalismo agreste, y de un cierto diletantismo *avant garde*, cuya insolente obviedad no volvería a formar parte de los códigos solasianos, *Minerva traduce el mar* y *El retrato* destacan como primeras, esperanzadoras obras de un cineasta dotado para diseñar y recrear atmósferas, un realizador capacitado para poner al día nuestro cine valiéndose de cartesiano diálogo con lo inmarcesible de la cultura cubana y universal. Ambos cortos pueden verse como intentos por forjar vasos comunicantes entre la avanzada del arte mundial y una cinematografía nacional que se quería novedosa, distinta.

No obstante, en críticas y ensayos referidos a la producción de aquellos primeros años, solía considerarse que las películas cubanas solo debían recrear la épica insurreccional explícita, sumergirse en la vorágine fundacional autoafirmadora de aquel período, y trazar el perfil del héroe positivo, hombre nuevo como marmórea entidad incapaz de dudar o disentir. En un recorrido crítico por el cine cubano de entonces, en el cual se abordaba *El retrato*, se afirmaba:

narra la historia de un artista en pos de la belleza ideal, de la belleza en abstracto, [y] recrea con el solo auxilio de la música, de los efectos y, sobre todo, de la imagen [...] la atmósfera de misterio, de encanto y de poesía que exige el cuento [...] aunque no lleguemos a conmovernos con el romanticismo fuera de época que impregna toda la historia.⁵

Casi al concluir el análisis citado, se expresan las reservas:

Es posible que alguien piense que romper los lazos con el medio es una forma de liberación. Pero es que liberarse no significa ni mucho menos flotar en el vacío. La etapa actual es tan dramática o más que la anterior. El propio contexto nos fuerza a que analicemos sus elementos más perturbadores [...] No podemos volver a la coherencia simple de los primeros años, pero no se puede sustituir esta por un empacho de búsquedas formales. [...] Ir de nuevo a una coherencia con la realidad es situarnos a la ofensiva. Comunicarnos a todo trance con el público facilitará la tarea.⁶

Cito el ensayo-balance *in extenso* para tratar de definir los principales argumentos «críticos» que, lamentablemente, han acompañado a casi todas las películas de Solás hasta hoy. Porque han sido idénticos los prejuicios esgrimidos —aunque disfrazados ocasionalmente de retórica eufemística— para menospreciar, desde presupuestos ridículos, este o aquel título, absurdas y trasnochadas prevenciones a la luz de

lo que el cine debe ser según Griffith, Eisenstein, Tarkovski, Rocha y muchos otros cuya enumeración sería inacabable. Las aprensiones internas contra el método del cineasta cubano se insinuaron en 1963, se recrudecieron posteriormente ante *Un día de noviembre* —estrenada casi clandestinamente varios años después de realizada—; repitieron el mismo tono, de sentencioso menoscabo, con *Cecilia*, que causó un cisma en la apreciación cinematográfica no solo de la intelectualidad, sino también de lo que algunos nombran gran público, e incluso volvieron a repuntar ante *El siglo de las luces*, como si la crítica pretendiera, de modo pertinaz, poner en solfa las recurrencias temáticas del autor o su personal manera de asumir e interpretar realidad e historia. Un síndrome cercano al complejo de insularidad tercermundista nos impidió reconocer en un coterráneo al epígono de Eisenstein y Visconti, parigual de Rocha o Pasolini, cuyos hallazgos eran, paradójicamente, ensalzados a rabiarse por esos mismos críticos que preparaban sus dardos de acíbar para recibir cada nueva obra de Solás.

Los cuestionamientos se detenían regularmente en el formalismo (término asociado al manierismo formal o a interpretar como un baldón la influencia viscontiana), denostaban el gusto por lo decadente y mórbido, mientras se añadía, por lo regular, que se «veía mal» en el cine cubano todo cauce temático o estilístico que no desembocara en la estrecha coherencia con el contexto sociopolítico, entendido este en su faceta exterior y simplificadora. Aun cuando todo credo artístico es susceptible de ser cuestionado, debió primar la reflexión pormenorizada, para no confundir la voluntad de estilo con deficiencia; debió primar la comprensión y el análisis contextualizador antes de colgarle a un autor cubano de estos tiempos la etiqueta de *distanciado-vigía-languideciendo-en-ebúrnea-torre*. Como se demostró, resultaba deplorable el triunfo de los acercamientos simplistas e inmediatos, sobre todo si, además, conllevaban la estigmatización o segregación —como deleznable e infructuosas— de otras perspectivas, desbordadas y múltiples, sobre la vida y el pasado nacionales. ¿Acaso era preciso tildar de evasivo, excesivamente pretencioso o, lo que es peor, ambiguo en términos de compromiso político, a un cineasta porque optara por aludir al pretérito para explicar el presente? ¿Cómo reclamarle al autor que se adhiriera, mecánicamente además, a la actualidad de la nación, cuando sus escasos filmes frutos de esa adherencia fueron engavetados durante años, preteridos por los estudiosos y casi olvidados por la prensa y el público, como ocurrió con *El acoso* y *Un día de noviembre*? ¿Existe, o debe existir, una fórmula única de sostener cinematográficamente el diálogo con la realidad social y cultural del país?

Se han acumulado ya suficientes malentendidos entre el cineasta, un sector de la prensa especializada y el público como para entronizar en las opiniones todo ese mundo de preconceptos que se esgrimen, sistemáticamente, por quienes anteponen al análisis sopesado y riguroso, el repudio encefaleado y la condena sumaria. Aunque los reparos se mantendrían enquistados, hasta difundirse en «metástasis» proporcional al grado de autofidelidad de Solás, lo cierto es que a la altura de los años 60 era considerado promesa sólida de una cinematografía que aprendía a ver, mirando. En casi todos los documentales de Humberto, desde los primeros hasta los más cercanos en el tiempo (*Simparelé*, 1974, *Wifredo Lam*, 1979), se patentiza esa simbiosis documental-ficción tan cara al cine cubano de las dos primeras décadas. Todos sus primeros documentales aparecen «contaminados», en mayor o menor grado, por elementos de ficción y de puesta en escena. Es como si el autor quisiera evadir esa cierta circularidad temática, inherente al género; y, para escapar a la prisión del tema y del género, se valiera de anécdotas o de crónicas más elípticas y recreadas. La coartada para eludir la retórica documental se justificaba mediante la artísticidad intrínseca de otras artes como la danza, la fotografía, la pintura o la arquitectura, recreadas aquí, magnificadas allá, repasadas con ojo admirado y cómplice.

El acoso (1965) y *Manuela* (1966) significaron la incursión definitiva del autor en el cine con argumento. Si sus documentales parecían ficcionados, sus dos primeros filmes de ficción portaban un alto sentido de lo documental, como ocurrirá posteriormente con el tercer cuento de *Lucía*, con *Un día de noviembre*, *Cantata de Chile* y *Miel para Oshún*. En la primera etapa de su filmografía, la presencia de lo contingente y contemporáneo, enfocados desde el realismo testimonial y directo, pudiera estar relacionada con las urgencias de la cinematografía cubana, ya apuntadas antes, y también tiene que ver con el periplo del autor por Italia, donde accedió a sustanciosas polémicas sobre el carácter y el impacto social del cine, y pudo aquilatar la contundencia del neorrealismo clásico (*Umberto D*, Rossellini, De Sica, *La tierra tiembla*) así como las obras epigonales o de transición (el Visconti de *Senso*, *Rocco y sus hermanos*). La intensidad de este contacto con el cine italiano de la segunda posguerra fue primordial (también para Fernando Birri, en Argentina, o Nelson Pereira Dos Santos, en Brasil) en el sesgo aparente que describió el cine de Solás, que inmediatamente aterrizaría en la contemporaneidad, o pasado muy reciente, como redescubriéndolos. Recuérdense las locaciones naturales, los actores no profesionales, la extracción popular de los personajes en *El acoso* y en *Manuela*. La primera instauró en Cuba una aproximación

¿Acaso era preciso tildar de evasivo, excesivamente pretencioso o, lo que es peor, ambiguo en términos de compromiso político, a un cineasta porque optara por aludir al pretérito para explicar el presente? ¿Existe, o debe existir, una fórmula única de sostener cinematográficamente el diálogo con la realidad social y cultural del país?

reveladora a la otredad que se resiste, al enemigo que se opone (en este caso un mercenario de Girón) en lógica y matizada disparidad con la cubana «de adentro» que lo socorre.

Cuando el cine de la Revolución todavía se caracterizaba por su carácter afirmativo de valores generalizados, *Manuela* testimoniaba la búsqueda de una nueva emotividad, más individual, aunque integrada a la épica colectiva. El mediometraje reconcilió la fuerza y sinceridad de los móviles personales con el compromiso político, todo tamizado por el imperativo de testimoniar el impacto emocional y los entresijos espirituales del personaje central. Parte de la originalidad temática de *Manuela* radica en la descripción de la muchacha como un ser absolutamente humano, limitado y falible. Alentada por el deseo de venganza o desquite, tal vez similar al ansia que compulsaría a la primera Lucía, a Cecilia, Amada y Sofía, Manuela crece, espiritualmente hablando, empujada por el instinto de vivir una experiencia diferente y superior; por eso alcanza a tocar con la punta de los dedos una dimensión más alta del amor universal y la solidaridad humana, entendidos en el filme como ideales que trascienden cualquier contexto específico. Por el nivel de calado en la subjetividad femenina, tanto *El acoso* como *Manuela* prefiguran y adelantan una oleada posterior de filmes cubanos con la mujer como núcleo protagónico. También en la filmografía posterior de Solás (desde *Lucía* a *Miel para Osbún*), es la mujer símbolo polisémico, encarnación de la espiritualidad, de la resistencia y la delicadeza, más allá de la moda o la intención coyunturalmente polemizadora en torno al machismo.

Superior hálito de trascendencia patentizó *Lucía* (1968), clasificada desde siempre como la consagración absoluta no solo de un cineasta, sino de toda una cinematografía. En una época cuando el cine con temática femenina, como tendencia, solo se había esbozado, los tres segmentos de *Lucía* describen el empeño por apresar el tiempo histórico, a la vez que reflejan las cicatrices que esa historia demarcara en el alma femenina. Un giro en la perspectiva del filme histórico, inclinada hacia el realismo subjetivo, había trazado Luchino Visconti desde *Senso*, filme tutelar para

Solás, que del siguiente modo la evaluó en un número reciente de la revista *Cine cubano*:

Sin otros antecedentes cinematográficos de valor como no fueran la segunda parte de *Iván el terrible*, o la proeza orsonwelliana de *El ciudadano Kane*, *Senso* es, a la vez que mirada convincentemente introspectiva de la historia, una oportunidad del «joven» Visconti para configurar sus inquietudes y ansias de renovación también en el orden artístico-técnico.⁷

Califica el autor como renovación artístico-técnica, según aclara más adelante, la «deserción» de Visconti de la anquilosada inspiración neorrealista, que por entonces alcanzaba confines de sobrexplotación de un estilo y de un modo de hacer cine. Paralelamente, también a Humberto, en cierta etapa de su carrera, le resultarían insuficientes, por limitados, los cánones del realismo social estrechamente entendidos por cierto nuevo cine latinoamericano (cubano) y «emigraría» de la mimesis servil de la realidad a un refinamiento perfeccionista en el diseño de imágenes, al compendio de una cultura y una historia que se explayara en *Lucía*, *Wifredo Lam*, *Cecilia*, *Amada*, *Un hombre de éxito* y *El siglo de las luces*. Respecto al *Senso* fundacional afirmó Visconti: «[en *Senso*] está la tragedia moral de una batalla perdida que se eleva por encima del mísero fin de una imposible aventura amorosa entre dos seres carcomidos».⁸

La tragedia como predestinación del protagonista, el desenlace ineluctablemente desgarrado y/o miserable, el amor total como aventura imposible... todo ello reaparece en los diarios íntimos de las tres Lucías, que intentan, casi siempre en vano, el ejercicio de amar y ser amadas, pero terminan arrastradas por el huracán de los tiempos, por la mareas de la historia, que las conducen a la venganza y la locura, a la desilusión y el desamparo, o a sumergirse en una cadena infinita de incomprendiones y desamor. En los tres segmentos de *Lucía* se percibe un apretado encadenamiento de la épica personal con el fluir y refluir de la epopeya nacional emancipadora, emancipación que convoca y perturba a la mujer cubana como ente participativo, definitorio. Tal fusión inalienable de historia e intimidad la consuma el filme de manera similar a los trípticos góticos o renacentistas que ilustraban la vida de la virgen, concediendo tanta atención al retrato exhaustivo de la

modelo como al entorno igualmente detallado de anunciaciones, partos, viajes y ascensiones, por solo citar los motivos pictóricos más recurrentes. El acercamiento afectivo y distanciado en el tríptico solasiano constituye la primera mirada sagaz, afectiva y comprometida de nuestro cine al devenir histórico, visto como cámara de resonancia para lo íntimo. Desde entonces, Solás se refiere a los entresijos del alma femenina como imagen del entorno traumático y también como reflejo ideal de este crisol de ideas, razas y culturas que en esta isla se mixturaron.

Se ha insistido en la crispación neorromántica del primer cuento, cuyas obvias, cardinales referencias viscontianas a veces impidieron apreciar divergencias estéticas y conceptuales respecto al maestro de *Senso*; también en la pesimista languidez del segundo, el cual, pasado por aguas del cine de Huston y de Antonioni, evidencia, sin embargo, un toque de vibración interna mucho más sensual y comprometido con los personajes, y en la efervescencia pop y vitalidad desbordada del tercero —esos alardes de la cámara en mano, las incursiones a lo *cinema vérité*, aliadas con una particular sensibilidad para el paisaje— amplían tal definición; pero demasiado poco se habla hoy de que los tres cuentos de *Lucía* representan la eclosión cinematográfica de la policromía, del enrevesamiento y complejidad del proceso que favoreció la consumación de una conciencia de identidad, de un modo de ser y un espíritu enteramente criollo, insular, cubano. Semejante disposición por transgredir los límites del género o de la anécdota, en busca de un volumen polifónico, operístico, permite apreciar como variaciones amplificadas de *Lucía* filmes posteriores como *Amada*, *Un hombre de éxito*, y particularmente *Cecilia* y *El siglo de las luces*. La ambición por destejer y explicar la tupida red de interacciones entre los estratos políticos, raciales, religiosos y económicos que evidencia *Lucía*, mucho más allá de la «guerra de sexos», a partir de la cual muchos intentan explicar la película, se erigen como las auténticas coordenadas del cine solasiano. Ese es el eje confluyente, crecido y ramificado después en variados escorzos estilísticos. Sobre la recurrencia pertinaz y otras definiciones medulares, el propio autor ha confirmado, y hasta dudado, en diversos momentos: «*Manuela* y *Lucía* son filmes de mi juventud. Había que decantar la excitación de todos los fantasmas y acercarme a una específica escritura. Estuvieron llenos de espontaneidad e improvisada inventiva».⁹ Y también:

Mi filme *Lucía* es siempre un diálogo sobre el presente, ya que el pasado solo actúa en la medida en que expresa los condicionamientos culturales, sociales y psicológicos que han definido nuestro particular estilo de vida nacional [...] El más importante de los incentivos que me planteó el filme fue buscar un modo de expresión nacional que, de

genuino, trascendiera el ámbito isleño y se insertara como un modo de expresión latinoamericano.¹⁰

Respecto a la tesis de que un artista crea solo una obra original sobre la cual se sustentan las demás, dirá:

No creo que eso pueda considerarse en términos absolutos, aunque obviamente responde a la personalidad del artista y a su necesidad de volver sobre los asuntos que le preocupan. El día que termine con ese ciclo de apartamiento y vuelta sobre los temas de *Lucía*, seguramente podrá hablarse de una renovación en mí. Soy un individuo con determinados temas que me obseden, persiguen y preocupan, y a los cuales no he sabido dar solución en mis películas [...] Yo tengo muchísimas dudas con *Lucía*, así me pasa con las demás obras. La complacencia es un acto de derrota y detenimiento.¹¹

Al nivel de la referencia a un período histórico específico —sublimado como etapa crucial, cuando comienza a hablarse de la predestinación de la nación cubana— se articulan con *Lucía I* tanto *El siglo de las luces* como *Cecilia*. Más que personajes simples, Lucía 1895, la Sofía carpenteriana y la Cecilia villaverdeana —que en versión de Humberto se funde con la Caridad del Cobre y Oshún, como epítome de la mulatez sincrética— alegorizan la historia de la Isla en esa centuria, cuando se tamizaba, y se fraguaron también el sino, el carácter y la sustancia definitiva de este país. También se puede descubrir analogías formales y expresivas, similitudes de significación y postulados recurrentes sobre la relación historia-individuo entre el segundo cuento de *Lucía*, *Wifredo Lam*, *Amada* y *Un hombre de éxito*, todas referidas a la etapa pseudorrepublicana, y que delinearon una perspectiva rigurosamente subjetiva, personal, amén de la pormenorización generalizadora. *Lucía*, tercera parte, *Un día de noviembre* y *Miel para Oshún* se refieren directamente al reordenamiento de las conciencias que ha significado la instauración revolucionaria en sus diversas etapas.

La mayor parte del cine cubano realizado después de 1959 trasuntaba tesis abrumadoramente prejuiciadas respecto al pretérito —prejuicios justificados, pero prejuicios al fin: cualquier tiempo pasado fue peor. Sin dejar de revisar, evaluar y compendiar desmanes de otrora, el cine de Solás intenta aprehender la inmanencia, el fermento común que, en todos los tiempos, ha distinguido a los pobladores del archipiélago cubano. Así, sus personajes y anécdotas son categorizados desde preceptos que eluden la temporalidad específica y los exclusivistas estancos pasado/presente. Su revisión evocadora atraviesa primero las motivaciones íntimas, sujetas en casi todas sus películas a una visión metafísica y escéptica: el amor, por desinteresado que sea, culmina regularmente en la frustración; la verdad esgrimida con desinterés es acallada por la incomprensión o la

indiferencia; verdad y amor son pasto que ceban siempre a la intolerancia devoradora.

Singularidad romántico-barroca

Si concordamos en que el romanticismo, en tanto movimiento artístico y literario, relacionado estrechamente con la consolidación de sentimientos nacionalistas en varios países de Europa y Latinoamérica, se distingue por ilustrar la superioridad espiritual del héroe y su rebelión ante un orden de cosas absurdo, gris e inútil, y por oponer a la razón el sentimiento y la búsqueda del ideal, entonces resulta notorio en el cine de Solás el halo romántico que embarga a numerosos personajes pasionales, quijotescos y arrebatados. Obviamente románticas parecen las revueltas anticonvencionales de las dos primeras Lucía, y también la negativa de la tercera a convertirse en mero objeto de uso según establece la tradición. Como tampoco se resignan Amada y Cecilia al conformismo servil con las gotas que el medio les escancia. El énfasis y el afán maximalista también laten en todos los papeles principales o secundarios que interpretara Raquel Revuelta para Humberto, mientras la locura o la muerte —de matriz genuinamente romántica— coronará la vehemencia fervorosa de Lucía 1895, de Sofía, Amada, Cecilia y de los Esteban (¿casualmente? tienen el mismo nombre) que centralizan los conflictos en *El siglo de las luces* y *Un día de noviembre*. «Debilidad, impotencia, enfermedad, frustración, ineptitud para el combate, cuanto trae consigo autoconvicción de derrota, conforma la médula romántica». ¹² Médula que también recorre la tipología de personajes solasianos como el Leonardo de *Cecilia*, el grupo familiar pisoteado por «un hombre de éxito», el Esteban desahuciado por la inspiración vital (*Un día de noviembre*) o el desencantado de *El siglo de las luces*; todos indecisos, rendidos, exhaustos de constatar en la práctica la imposibilidad de materializar sus grandes ideales, condenados de antemano a la desintegración en un sentido similar al del joven Werther o al destino trágico del albatros baudeleriano.

Tampoco se trata de encasillar artificialmente al cineasta como epígono moderno de Víctor Hugo, Pushkin, Stendhal o Leopardi, pero apenas cabe la duda respecto a que tales fuentes primigenias alentaron la conformación del héroe solasiano, fuentes atemperadas, obviamente, por el transcurso de un siglo de modernidades y revoluciones de toda índole. El relieve romántico de sus personajes parece condicionado también por la adecuación cinematográfica que de estos paradigmas habían verificado Eisenstein (*Íván el terrible*), Visconti (*Senso*, *Rocco y sus hermanos*, *Gatopardo*) y

Hitchcock (*Vértigo*), entre muchos otros. Parece perfectamente lícito afirmar que el cine de Solás deriva parcialmente de tales modelos para preferir las afinidades electivas, y cimentar además un cauce expresivo propio y una coherencia de temperamento y expresividad, que elude el romanticismo como tópico, para contornear una realidad de escurridiza simiente, un universo desmesurado e inconmensurable, un país recorrido por indómitas y barrocas exuberancias.

Si algo distingue el cine de Humberto Solás es, precisamente, la sustentación de una visión integradora, sincrética y cosmopolita que recapitula y define la mezcla de razas y culturas, más que exaltar, en su estado virginal, los factores que la componen. Las obras de Lam y Lezama, Varela, Villaverde y Martí, Fernando Ortiz y Miguel de Carrión, Moreno Fragnals y Carpentier gravitan sobre su cine como dúctil apoyatura, sobre la cual opera la especificidad del lenguaje que el cineasta domina. Así, su cine explica y reinterpreta el proceso de intercambio de valores y esencias que ha dado lugar a lo específico cubano (*Cecilia*, primera parte de *El siglo...*, documentales). A la vez que describe el espesor de esta amalgama étnica y cultural, Solás se concentra en ilustrar el proceso de recodificación de los elementos integradores y en cómo cada factor adopta nuevos contenidos y formas (religión, costumbres, artes) desde el momento en punto en que contacta con otros.

Según Carpentier, «toda simbiosis, todo mestizaje engendra un barroquismo. El barroquismo americano se acrece con la “criolledad”, con [...] la conciencia de ser otra cosa, de ser una cosa nueva, de ser una simbiosis [...] el espíritu criollo, de por sí, es un espíritu barroco». ¹³ El cineasta ha devenido depositario de esta concepción carpenteriana del mestizaje y el barroco, al exaltar el carácter unigénito del criollo cubano, en el colorismo exacerbado y en el panteísmo convulso y antinómico de *Cecilia*, en las danzas africanas pasadas por Maurice Bejart de *Simparelé*; barroquismo nutrido no solo por África y España: también se incluyen otros núcleos de civilización con los cuales convergió nuestro destino de nación: la influencia francesa apuntada en los ideales que animan *El siglo...* o en ciertas costumbres esbozadas en *Cecilia*, el ruso-soviético en *La sexta parte del mundo-Nacer en Leningrado*, lo asiático, igual pasado por la jungla tercermundista que por la Europa picassiana en *Wifredo Lam...* Al menos en cuanto a intención globalizadora y ecuménica, tales filmes se ven permeados por los muy dispares arquetipos que en Cuba confluyeron y desde aquí irradiaron al mundo. Por cierto, también comparte Solás, con una visión más amplia, aquella temática, cíclica en nuestro cine, que potenciaba la esclavitud y los componentes africanos en nuestra cultura e idiosincrasia. En ese sentido, la sola mención de títulos como *Lucía I*, *Simparelé*, *Cecilia*, *Obataleo* y *El siglo de las luces* hace

tambalea el preconcepto de clasificar al cineasta cubano como sucedáneo de prolegómenos europeos. Si algo distingue la esencia de su cine es, precisamente, la sustentación de una visión sincrética, integracionista, que cuenta, por supuesto, con la herencia y participación europea; pero que más bien se dirige a definir y recapitular sobre la totalidad pluriétnica y multicultural, en vez de concentrarse en exaltar los factores de formación, ni mucho menos intentar determinar el peso específico de cada elemento conformador en la mixtura resultante.

La tensión y distorsión atribuidas al neobarroco,¹⁴ entendido como estilo sustentado en las acumulaciones desmesuradas y polifónicas, constituye otro recurso principal en los mejores filmes de este autor. Tensión dramática expresada en situaciones sin salida y en el desesperado patetismo de algunos personajes. Distorsión que proviene de acentuar la colisión pasional de ascendencia melodramática, de potenciar al máximo la expresividad del histrión y de explorar acuciosamente las posibilidades formales de cada proyecto. Los violentos contrastes de blanco y negro (*Lucía I, Un día de noviembre*), la vitalidad de los movimientos de cámara (*El siglo de las luces, Miel para Oshún*), la explosividad trópica que otorga el montaje (*Lucía III, Cantata de Chile*), así como la coloración intencionada y la plasticidad del encuadre (*Cecilia, Amada*) permiten afiliar los filmes de Humberto Solás a ese cine neobarroco en el cual clasifican también, con diverso grado de pertenencia, ciertos filmes de Andrzej Wajda (*Bodas, La tierra prometida*), Miklos Jancso (*Salmo rojo, Electra*), Bernardo Bertolucci (*El conformista, 1900*), Werner Herzog (*Agnirre, Fitzcarraldo*) y algunos otros cineastas de los años 70 y los 80. La iluminación clareante/oscurificada, lo prolijo, abigarrado y significativo de la dirección artística (escenografía, vestuario, ambientación) se sublima en *El siglo de las luces*, e incluso en la neoclásica *Un hombre de éxito*, mientras los actores eluden (por voluntad expresa del director) la medida coloquial al uso, en pos del subrayado obsesivo, narcisista, que incluye la lágrima, el grito, el sudor y los gestos operáticos. Todos los elementos de la puesta se crispan para acumular un clímax tras otro, a un punto tal, que el resultado deriva en filmes emparentados con lo más evolucionado y progresista del neorromanticismo, y deudores también de la representación deformada, retorcida, que tipifica el neobarroco de matriz literaria, pictórica o cinematográfica en América Latina.

Otra de las obsesiones netamente barrocas que comparten los filmes de Solás es la conciencia obsesionante del tiempo como elemento fatídico de erosión, en perenne, velocísima fuga (*Un día de noviembre, Un hombre de éxito, Miel para Oshún*). Y cuando el tiempo presente del filme coincide con el pretérito histórico,

entonces adquiere un carácter cíclico: todo parece refluir por cauces previos. Entonces, su cine opera acercando el pasado para terminar, de todas formas, revisando el presente y atisbando en el futuro. Es cierto que tal contemplación del tiempo implica una actitud parcialmente metafísica —los moldes para el comportamiento humano parecen ser siempre los mismos—, pero cada ciclo de desarrollo introduce peculiaridades, diferencias graduales que confluyen en ascendente espiral hacia el porvenir. Así lo evidencian las últimas escenas de *Lucía III* con la niña que contempla el altercado infinito, *Un hombre de éxito* (aquel oportunista que continuaría sustituyendo cuadros de acuerdo con las circunstancias) y *El siglo de las luces*, con la pasión explícita de continuar revolucionándolo todo a cualquier precio.

Épica de la excepcionalidad

Desentrañar los motivos dominantes en la obra de Solás ha derivado, con demasiada frecuencia, en la simplificación. Sobredimensionar el interés del cineasta por el pretérito obstruye el análisis de sus filmes como portadores de observaciones transferibles al presente. Se hizo gala de aplicación taxonómica insuficiente, rígida y premiosa cuando se decidió que el autor destacaba solo como hacedor de frescos estilizados, mórbidos y distinguidos, sobre el pasado. Solás fue el primero de nuestros cineastas en defender ardorosa y racionalmente la plena vinculación de la mujer al núcleo activo de la sociedad, sin obviar las desgarraduras, renunciamentos, empachos de «nueva» moral, e incluso soledad y frustración que necesariamente conlleva tal integración (recordar los personajes secundarios de *Lucía III*, y los que interpretan Alicia Bustamante, Esclinda Núñez y Raquel Revuelta en *Un día de noviembre*). De ese modo, quedó abierta la interrogación y marcada la pauta respecto a un tema que, años después, generaría toda una ola nacional de cine femenino o feminista, cuyas obras epigonales más redondeadas serían *De cierta manera* y *Retrato de Teresa*.

Permanece insuficientemente estudiada *Un día de noviembre*, sobre todo a partir de la elección de un tipo de personaje soslayado en nuestro cine, a no ser por las pinceladas de *Memorias del subdesarrollo, Polvo rojo, Lejanía, Mujer transparente, Fresa y chocolate* y *Vidas paralelas*. El Esteban de *Un día de noviembre* es el «otro» diverso, incapaz de sumarse al optimismo de la zafra, las metas laborales y la rumba, por una razón tan irrefutable como saberse herido por una enfermedad mortal. A su conflicto, que ya de por sí apunta a la definición de la otredad que se aparta, se añade la presencia del hermano y la cuñada del protagonista, decididos a emigrar, según

se infiere, atribulados por la precariedad material y por las compulsiones sempiternas de una vida que no comprenden. Esteban busca también un ideal que le permita asirse, afincarse, insatisfecho con el cierto mecanicismo instaurado por la cotidianidad, atribulado por la pobreza espiritual que percibe con ojos lánguidos y asustados. Similar sobresalto expectante, la misma languidez cuestionadora, similar inconformidad con su entorno embarga a Lucía II, a Leonardo, Amada, Darío (el hermano del hombre de éxito) y al otro Esteban, el de *El siglo...*

Luego de un receso de diez años sin filmar, Humberto Solás dirigió *Miel para Oshún*. Su trabajo aquí remite —por lo directo, sencillo y expresamente comunicativo— a su primera época de cineasta, aquella cuando sorprendió con el vigor naturalista y desembarazado de *Manuela*, o del tercer cuento de *Lucía*, cuya algaraz y aire farsesco son recuperados, de alguna manera, en este filme de carreteras, entrañable homenaje también a lo mejor de esos seres llamados cubanos promedios, hombres y mujeres de pueblo, de a pie. La película cuenta el retorno de un cubanoamericano (Jorge Perugorría) en busca de su madre y de sus orígenes.

La simpleza anecdótica aparece apuntalada, complementada por el propósito alegórico, generalizador. Muchas secuencias parecen originadas en la pura añoranza del protagonista por afectos, sonidos y colores familiares, casi íntimos. El filme se sostiene sobre dos pilares: la oda noble a lo más valioso de la cubanía, y la sutil voluntad alusiva, por momentos incluso lírica. Ambos presupuestos le permiten rebasar la categoría de *road movie*, a ratos simpática y siempre costumbrista. Aparte de la odisea medio farsesca de los personajes, el filme asume, con diversos grados de profundidad, la tragedia de la división familiar, el insoslayable peregrinar en busca de lo auténtico; se dibuja el retrato comprometidamente afectivo de realidades complejas y a veces dolorosas, además de que se intenta comprender pasado y presente de este país, con tan nobles propuestas como pueden ser la comprensión y la solidaridad a todo trance. *Miel para Oshún* resulta mucho más entrañable que cualquier otro de los filmes cubanos habituales que se hacen en busca de cuatro sonrisas. Sus reencuentros y puntos de partida describen una odisea más espiritual que física. Y a pesar de la sensibilidad del tema, el director se las arregló para distanciarse del teque que a veces acompaña a nuestras películas «necesarias». Puede ser comprendida a manera de esbozo, de propuesta filmica radicalmente ética, aplicada a describir la búsqueda y el hallazgo de valores comunes y amores inmarcesibles, usando como pretexto el accidentado periplo de los personajes por las entrañas y la matriz de la Isla. El drama del desarraigo

del protagonista deja de ser privado y personal desde el momento en punto en que aterriza en La Habana, al principio del filme, hasta la eclosión final, operística y desmesurada (como buen Solás) en uno de los mejores epílogos del cine cubano, brillante definición en celuloide del sempiterno llanto-carcajada que nos caracteriza como pueblo.

Imposible no admitirlo: se trata de la obra de apariencia más sencilla y expresamente comunicativa de Humberto Solás. Su perspectiva ha variado ligeramente en cuanto al punto de mira, en esta ocasión tal vez más pegado a la tierra y al presente, más atento al universo de lo popular. El final de *Miel para Oshún* deja en los ojos, y también más adentro de la piel, un no sé qué de luz danzante y de reconciliación de todos con todos. Ignoro cuán extraordinaria pueda parecerles a los puristas, pero estoy seguro de que promover tales sensaciones son logros ajenos a las películas simples, medianas y oportunas. La urgencia de transformación mediante el conocimiento (el viaje) y la búsqueda de verdades esenciales son pilares, motivos dominantes de la obra más reciente firmada por Humberto Solás, autor que retorna evadido, por ahora, de su explícito regusto por concentrarse en la literatura y el pasado cubanos (*El siglo de las luces*, *Un hombre de éxito*, *Amada*, *Cecilia*, *Lucía*).

Pero tal vez se han trazado con demasiada premura las líneas demarcadoras entre las obras anteriores de Humberto y esta nueva película suya. Los personajes de Perugorría e Isabel Santos atraviesan algo así como una crisis de inspiración vital, de autoconfirmación, que los impulsa a replantearse sus añoranzas e ilusiones mediante el viaje, la búsqueda y el reencuentro. Similar al protagonista de *Un día de noviembre*, Roberto trata de acercarse a un modo de vivir auténticamente paroxístico, intenta domeñar toda catarsis a fuerza de racionalismo. A lo largo de todo el filme, su cartesianismo correrá riesgo de parálisis y será doblegado finalmente por una realidad que rebasa sus mecanismos de inmunidad. ¿Pueden «curarse» el desarraigo y la inadaptación mediante la recurrencia al instinto desatado, a lo ancestral, a ese fondo intocado que yace en algún resquicio de nuestra memoria afectiva? Si el Esteban de *Un día de noviembre*, y el de *El siglo de las luces* vagaban en busca de asideros espirituales, siempre inasibles, el Roberto de *Miel para Oshún* es menos escéptico y lánguido, reconoce atribulado las mentiras en que se fundó su existencia; pero se rebela, no se resigna, y se lanza en busca tal vez de algún ideal, corre detrás de la verdad huidiza, difuminada y remota, pero la única que puede regalarle un gesto permanente más allá de sus propios, engañosos recuerdos. Roberto es uno de los personajes masculinos más significativos, equilibrados y conmovedores en la

Toda reivindicación del mejor cine cubano ha de pasar necesariamente por la reconsideración del cine realizado por Humberto Solás. Se impone examinar el crecimiento del cineasta, verificado entre *Lucía* y *Un hombre de éxito*, desde *Cecilia* hasta *El siglo de las luces*, como diseñador de dramaturgias complejas, circulares, como elaborador de diálogos cada vez más eficaces y cargados de sentido.

filmografía solasiana, en la cual no faltan, por cierto, pormenorizados retratos de la psicología viril, aunque diseñados, por lo regular, como seres activos, orgullosos, intransigentes y arrasadores (para mejor establecer el contraste con las protagonistas femeninas): aparecen el iluminista devenido tirano en *El siglo...*, el primo empeñado en seducir, en *Amada*, los hermanos enfrentados en *Un hombre de éxito*, los dos Llauradó de *Manuela* y *Lucía*. Roberto está menos alejado de su prima y de su madre, es más sensible y equilibrado que los demás protagonistas varones pintados por Solás. *Miel para Oshún* trasunta una nueva correlación de fuerzas entre los sexos. Las mujeres del filme podrán sentirse heridas y frustradas, pero se mantienen inmovibles como raíz, tallo y fruto de toda realización. La prima, la madre y media docena de mujeres (papeles secundarios de una brillantez insospechada) insinúan historias en las que fueron víctimas y a la vez heroínas, destinos paralelos a los de *Lucía*, *Sofía* —al final de *El siglo...*—, *Cecilia* y *Amada*. Casi ninguna de ellas se abandona a la inacción y la desesperanza, mucho menos esa madre nutricia e ideal, la *Carmen/Lucía* a la que mil infortunios no alcanzaron a doblegar.

Tanto o más fuerte que el enfoque psicosexual, resalta la voluntad panorámica del filme respecto a la emigración y sus consecuencias. Si algún apunte aparecía en *Un día de noviembre* a ese respecto, aquí se explayan los más diversos puntos de vista, todos gravitando hacia la necesidad de la reflexión y la reconciliación. En el filme cohabitan e intentan comprenderse el que se fue y regresó (en las antípodas de la visión maniqueísta que subrayaba *Lejanía*), los que se alejaron replegados en sí mismos, y los que se quedaron luchando por el espacio de realización que les correspondía, gente en busca de un cauce, tal vez errático, pero para ellos propicio. El filme recurre a la exposición de tales actitudes, solo con la voluntad de trascender cualquier esquematismo, tan socorrido en el cine cubano que intentara abordar el tema. Para imprimirle a su película esa atmósfera de medular trascendencia, Humberto exalta la fidelidad de todos

sus personajes a ciertas esencias iluminadoras, profundamente humanísticas, cubanísimas y universales, esencias con las cuales concuerdan los mejores actos, premoniciones y remembranzas.

Toda reivindicación del mejor cine cubano ha de pasar necesariamente por la reconsideración del cine realizado por Humberto Solás. Se impone examinar el crecimiento del cineasta, verificado entre *Lucía* y *Un hombre de éxito*, desde *Cecilia* hasta *El siglo de las luces*, como diseñador de dramaturgias complejas, circulares, como elaborador de diálogos cada vez más eficaces y cargados de sentido. Se precisa reconsiderar etiquetas tales como adjudicarle siempre, ineluctablemente, ineptitud como dialoguista y tendencia al panfleto, que si bien pueden comprenderse teniendo en cuenta las inoperantes obviedades de algunos filmes solasianos, son obnubiladas en parte por el apasionamiento de la aventura estética y el empeño pertinaz de asumir códigos universales —románticos, neobarrocos, melodramáticos—, siempre como alternativa a la ortodoxia irreflexiva. Solás hereda, sin complejos, toda esa genealogía de pluralidades estéticas, tamizándola con la singularidad cubana. Puede colindar con el panfleto el modo en que hablan algunos personajes creados por el autor/guionista, pero así y todo se las arregló para acercarse a las misteriosas ondulaciones del alma bajo presión. Quizás su empeño por aproximarse a la épica grandilocuente, a ese tono mayor (escenas de acción, batallas) no siempre se articulan convenientemente con los conceptos filosóficos que animaran cada filme, pero primó la voluntad de construir en pantalla un mural de la pólvora, el lodo, la sangre, y también los pensamientos, que modelaron nuestra historia. A lo largo de su cine permanece el ferviente, emotivo himno a la firmeza y la solidaridad, relatadas en un sentido propicio, fecundo. Su filmografía queda como testimonio significativo e incitante, marcado por el riesgo y la insatisfacción con el dogma, distinguible por su insolencia y galanía. Además, cada uno de sus filmes marcó un hito en la historia cinematográfica y cultural de este país. ¿No es *Lucía* producto acabado de la atmósfera creativa y de diálogo típica de los años 60? ¿Acaso el destino y la

esencia de *Un día de noviembre* no evidencia la atmósfera gris, de contracción cultural que acompañó al decenio de los 70? ¿No fue *Cecilia* el filme cubano más vendido en el exterior (antes de *Fresa y chocolate*) mientras provocaba puertas adentro un turbión polémico en las demasiado apacibles aguas de nuestro cine?

En su cine, Humberto entiende que la cinematografía nacional podría solidificarse a partir del eclecticismo, que dosificara la cultura «alta» y lo valedero entre lo vernáculo y popular. Con frecuencia partió de fuente literaria, pero igual recreó el sistema referencial (*Amada, El siglo...*), que decidió evadirse de la propuesta primigenia (*Cecilia*). Cuando se aguardaba por su adaptación de la novela carpenteriana, una vez más desafió el preconcepto, y en una narración típicamente barroca se ciñó a la «sintaxis recta», al «carácter fijo y unívoco» de los personajes, así como a la «disposición jerárquica» de estos, en vez de apostar por el revelado espejeante de las ambigüedades que tipifica la narración barroca.¹⁵

Cuando se antologue a todos los que pensaron y realizaron nuestro cine como arte, como producto estético, habrá que contar con Humberto Solás, el autor que no quiso converger de modo expedito con los supuestos coyunturales, y eligió recrear la historia nacional, y el arte de hacer cine, a la vez que redactaba un testamento necesariamente perturbador para sus contemporáneos. Esa agitación dionisiaca, esa fascinación paroxística nos hablan de un pueblo que ha podido salvarse del contagio mortal con la domesticación, de una nación que sorteó el rutinario ajeteo de la intolerancia. Aquella Lucía que imploraba, transida, una gardenia, los Esteban de ojos abiertos a la duda y la Sofía que se inmola en nombre de un ideal difuso, pero sustancial, simbolizan la perseverancia fructuosa de un autor empeñado en redactar su profecía personal sobre el sueño exasperado del alma cubana y su eterna contienda entre lo impuro y lo justiciero, lo brutal y lo delicado.

Notas

1. Serguei M. Eisenstein, *Anotaciones de un director de cine*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1977.
2. *Andrei Tarkovski*, Centro de Documentación, Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños, segunda ed. corregida y aumentada, La Habana, 1988.
3. Glauber Rocha, *Revisión crítica del cine brasileño*, Ediciones ICAIC, La Habana, 1965.
4. En la revista *Cine Cubano* (n. 68, La Habana, mayo de 1971), Solás afirma que todos sus filmes de los años 60 tenían una estructura musical, casi visceral en sus oberturas, adagios y fortes. Aclara, además, que no estaba preparado para renunciar a ello.
5. Julio García Espinosa, «Nuestro cine documental», *Cine Cubano*, La Habana, 1963.
6. *Ibidem*.
7. Rufo Caballero, comp., *A solas con Solás* (entrevistas), Letras Cubanas, La Habana, 1999.
8. Declaraciones de Luchino Visconti recogidas por Pío Baldelli en *El público y la crítica cinematográfica*, Ediciones ICAIC, La Habana, 1967.
9. Rufo Caballero, ob. cit.
10. *Ibidem*.
11. *Ibidem*.
12. Mirta Aguirre, *El romanticismo de Rousseau a Víctor Hugo*, Arte y Literatura, La Habana, 1973.
13. Alejo Carpentier, «Lo barroco y lo real maravilloso», *Razón de ser*, Caracas, 1976.
14. Pierrette Maluczynski, «El campo conceptual del (neo)barroco. Recorrido histórico y etimológico», *Criterios*, n. 32, La Habana, 1994.
15. Severo Sarduy, «La Doublure», cit. en *Criterios*, ob. cit.

© TEMAS, 2002.