

## **Provocaciones en torno al cortometraje documental cubano en los años sesenta y setenta**

por Juan Antonio García Borrero\*

**Resumen:** El Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), creado al poco tiempo de acaecida la Revolución en 1959, se propuso desde el comienzo impulsar un cine comprometido con los cambios que estaban ocurriendo. En este sentido, el modelo documental era el apropiado para exaltar el proceso revolucionario en curso. Sin embargo, esta “escuela cubana de cine documental” no englobaba todo el cine producido en Cuba por aquellos años. El propósito de este artículo consiste en poner en tensión el enfoque *icaicentrista* en el estudio del cine cubano a través del análisis de las circunstancias, los debates y los intercambios que suscitaron en el ámbito político, cultural y cinematográfico dos obras que se desviaban del canon legitimador del cine revolucionario: *PM* (Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal, 1961) y *Gente de playa* (Néstor Almendros, 1961).

**Palabras clave:** escuela documental cubana, enfoque *icaicentrista*, ICAIC, *PM*, *Gente de playa*.

**Abstract:** The Cuban Institute of Cinematographic Art and Industry (ICAIC, in Spanish), created shortly after the Revolution in 1959, set out from the beginning to promote a cinema committed to the changes that were taking place. In this sense, the documentary was the appropriate model to exalt the revolutionary process underway. However, this "Cuban documentary school" did not include all the films produced in Cuba in that period. The purpose of this article is to question the ICAIC-centered approach in the study of Cuban cinema, by analyzing the circumstances, discussions and exchanges that arose in the political, cultural and cinematographic field as a result of two films that deviated from the canonical legitimation of the Revolution: *PM* (Sabá Cabrera Infante and Orlando Jiménez Leal, 1961) and *Gente de playa* (Néstor Almendros, 1961).

**Key words:** Cuban documentary school, ICAIC-centered approach, ICAIC, *PM*, *Gente de playa*.

Me han invitado a escribir brevemente sobre el cortometraje documental en Cuba en los años sesenta y setenta. A riesgo de no cumplir con las expectativas de mis anfitriones, me gustaría aproximarme críticamente al modo en que hasta ahora hemos estado organizando la historia de esa producción de documentales cubanos, y llamar la atención sobre determinadas omisiones que de persistir podrían afectar la cabal interpretación del fenómeno.

El 24 de marzo de 1959 se crea en Cuba el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), gracias a la Ley Número 169, la primera que dicta el triunfante gobierno revolucionario en el orden cultural. En el primer “Por cuanto” de aquel texto legal se aseguraba que “El cine es un arte”, y más adelante se puntualizaba: “El cine como todo arte noblemente concebido – debe constituir un llamado a la conciencia y contribuir a liquidar la ignorancia, a dilucidar problemas, a formular soluciones y a plantear, dramática y contemporáneamente, los grandes conflictos del hombre y la humanidad” (1959).

Desde un principio, el Instituto dirigido por Alfredo Guevara se propuso impulsar una producción cinematográfica comprometida con ese conjunto de cambios que proclamaba la Revolución encabezada por Fidel Castro. Pero no se trataba solo de reflejar las convulsas circunstancias que entonces se vivían, sino de fomentar un cine que a su vez estimulase la revolución en el lenguaje mismo que se utilizaba, lo cual puede afirmarse que se logró.

Ello, sin embargo, no era fácil de lograr desde un inicio, al no existir una industria cinematográfica previa. De hecho, quienes fundaron el ICAIC debieron fundar, además de una institución, también una manera moderna de reflejar esa realidad que se vivía, y esa modernidad a la hora de mirar se comenzaría a construir desde temprano con la práctica documental en la que se ven involucrados los fundadores de entonces.

En un principio, la mirada documental se sumaba de un modo incondicional al entusiasmo colectivo provocado por la Revolución. La historiografía al uso ha sabido detectar que a esa primera etapa pertenecen materiales como *Sexto aniversario* (1959) y *La vivienda* (1959), de Julio García-Espinosa, o *Esta tierra nuestra* (1959) y *Asamblea general* (1960), de Tomás Gutiérrez Alea, por mencionar algunos. El propio Titón anotaría sobre esta etapa primigenia:

Inmediatamente después de la Revolución, comenzamos el trabajo con la fiebre de los primeros momentos (...) Entonces podíamos hablar con un lenguaje casi épico y nos sentíamos también muy cómodos y muy seguros (...) En esos momentos veíamos el cine también como espectáculo, pero sobre todo como testimonio de un momento extraordinariamente vital, y como propaganda honesta del hecho revolucionario (2007).

Es el caso de *Sexto aniversario*, considerado el primer documental filmado íntegramente por el ICAIC, y que registra ese momento histórico en que medio millón de campesinos de diversos lugares de la isla acuden a La Habana con el fin de festejar lo que había sido, seis años atrás, el asalto al Cuartel Moncada (26 de julio de 1953). La estructura del documental es bastante convencional, y puede segmentarse en tres grandes partes: una primera donde se describe la llegada a la capital (por aire, por tierra y por mar) de esos “500.000 guajiros”; una segunda en la que se les muestra visitando lugares como la Universidad o el malecón, así como los encuentros que sostienen con diversos líderes de la Revolución; y una tercera que se concentra en lo sucedido ese día en la Plaza Cívica.

En lo discursivo, el filme no esconde el deseo de exaltar de modo incondicional el proceso revolucionario que comenzaba a vivirse en el país. La narración está llena de frases grandilocuentes que una y otra vez remarcan “la excepcionalidad” de la Revolución y sus dirigentes, mientras que las imágenes van creando una sensación casi bucólica de aquella experiencia. Los últimos

minutos son aún más significativos, pues recoge ese momento en que el presidente de la República Osvaldo Dorticós anuncia el regreso de Fidel a su cargo de Primer Ministro, ante la euforia colectiva de las masas, que demuestran su entusiasmo “lanzando sus sombreros al aire”.

Como vemos, el documental cubano auspiciado por el ICAIC nacía con una clara voluntad legitimadora del momento histórico que se estaba viviendo. Cada uno de los títulos filmados –*Un año de libertad* (1960), de García-Espinosa, *Carta del Presidente Dorticós a los estudiantes chilenos* (1960), de Roberto Fandiño, *Congreso de juventudes* (1960), de Fernando Villaverde; *Escuela rural* (1960), de Néstor Almendros; *El negro* (1960), de Eduardo Manet, *Playas del pueblo* (1960), de Juan José Grado, o *Por qué nació el Ejército Rebelde* (1960), de José Massip– describían la vida nacional desde la más explícita apología. ¿Cómo explicar entonces la paulatina consolidación de una “escuela cubana documental” que, no obstante el apego incondicional a lo políticamente expresado por el gobierno revolucionario, enriquecía de un modo bastante notable la representación de esa realidad de los sesenta que entonces se vivía, al extremo de convertirse en una suerte de paradigma del cine de liberación del continente?

En realidad, la llamada “escuela cubana del cine documental”, esa que alcanzó gran esplendor en los sesenta, sobre todo luego que cineastas como Santiago Álvarez (*Ciclón*, 1963) y Nicolás Guillén Landrián (*En un barrio viejo*, 1963), entre otros, comienzan a dibujar con sus experimentos un sendero hasta ese momento inédito, todavía es explorada desde una perspectiva peligrosamente abstracta. Las valiosas contribuciones de Paulo Antonio Paranaguá, Jorge Luis Sánchez, Dean Luis Reyes o Mario Naito, por mencionar algunos de los que han explorado la producción documental cubana, van siendo sumamente útiles para obtener una idea más confiable (menos sesgada) de lo que ha sido ese conjunto de filmes, y en cada caso las interpretaciones que se han hecho permiten descubrir nuevas dimensiones. Sin embargo, creo que es preciso

también estimular la exploración en lo fáctico, en lo que estaba sucediendo en el día a día de ese grupo de amigos o conocidos que, como cineastas, se ocupaban a diario de una vocación que, sin ellos saberlo, les marcaba un destino.

Desde el punto de vista académico, pocas veces se suele tomar en cuenta el papel que juegan en la vida de los hombres las llamadas “afinidades electivas”. Por lo general, hablamos de los desenlaces históricos como si ellos estuviesen al margen de las pasiones humanas, de las disposiciones afectivas que dominan nuestras maneras previas de entender el mundo. Y en el caso de las películas, las vemos como algo que contienen en sus fotogramas todo lo que es digno de estudiarse.

Por otro lado, si bien a estas alturas no se podría negar la eficacia política de ese documental producido por el ICAIC en la década de los sesenta en su dimensión continental, consideramos que la explicación de esa energía movilizadora en muchas ocasiones ha estado viciada por un enfoque *icaicentrista* que al apreciar apenas lo ocurrido en esa institución, pierde de vista la interacción con el contexto nacional. Y es que solo si tomamos en cuenta esa producción como parte de ese conjunto de contradicciones mayores que estaban teniendo lugar en la sociedad y en la época, y además de ello, como parte de las contradicciones en el plano más humano, más íntimo (es decir, en el de los grupos que entonces pugnaban por imponer una visión de la cultura, ya fuera desde *Lunes de Revolución*, el periódico *Hoy*, o el propio ICAIC), conseguiríamos concederle un sentido menos providencial al relato que se organice. En ese punto valdría apelar al “modelo historiográfico de las crisis” propuesto por Rick Altman (1996) como alternativa a esa historia lineal y desprovista de conmociones que generalmente se construye, con el fin de describir determinados procesos que gozan de una gran identidad.

Desde ese punto de vista, el análisis de lo sucedido con el corto documental cubano en los años sesenta no podría prescindir de lo sucedido con *PM* (1961), de Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal, toda vez que a partir de la crisis generada por la censura de este filme realizado al margen del ICAIC se diseñaría la política cultural del Estado revolucionario, que es la que, a la larga, explicaría las luces y las sombras de toda la producción posterior.

Recordemos que hacia 1961 el ICAIC se había convertido en el único organismo legitimado para representar el cine en Cuba. Gracias a la Ley 589 de 1959, entre sus funciones estaba el auspicio de la llamada Comisión de Estudio y Clasificación de Películas, y gracias a las nacionalizaciones de los principales circuitos comerciales del país, cualquier filme que se pretendiera exhibir en las salas tenía que contar con su aprobación. Ciertamente que el 4 de enero de 1961 se había creado el Consejo Nacional de Cultura, bajo la presidencia de Vicentina Antuña, y vicepresidencia de Edith García Buchaca, pero al menos en cuanto a política cinematográfica, el ICAIC escapaba del control de esta institución.

Los directores de *PM*, Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal, jamás llegaron a imaginar que aquel material que habían querido realizar según la técnica del *free cinema*, sin más pretensiones que el homenaje a una Habana bohemia y nocturna, se convirtiera en uno de los documentales cubanos más mencionados de todos los tiempos. El material, de unos quince minutos, retrataba aquellos ambientes nocturnos en los cuales podía encontrarse a ese tipo de cubano bebedor, mujeriego y algo marginal, en una Habana que no era precisamente la que se estaba mostrando en los periódicos nacionales de la época (recuérdese el llamado a la movilización miliciana hecha por Fidel en esos días previos a la invasión por Playa Girón).



La película fue producida por “Lunes de Revolución” para el programa semanal que este grupo tenía en la televisión. De hecho fue exhibida públicamente, y desde la revista “Bohemia” recibió los máximos elogios de Néstor Almendros, que en aquel instante escribía críticas cinematográficas en ese medio. El problema comenzó cuando sus realizadores solicitaron el permiso de exhibición en las salas al ICAIC, y Mario Rodríguez Alemán, entonces presidente de la Comisión de Estudio y Clasificación de Películas, alertó a Alfredo Guevara sobre el material.

Para esa fecha comenzaba a vivirse en el país un intenso pensamiento de “plaza sitiada”, debido a la radicalización de las medidas revolucionarias, y la creciente hostilidad de la política norteamericana. Justo la argumentación del ICAIC en ese Acuerdo que prohíbe el corto documental no puede ser menos elocuente cuando explica “prohibir su exhibición, por ofrecer una pintura parcial de la vida nocturna habanera, que empobrece, desfigura y desvirtúa la actitud

que mantiene el pueblo cubano contra los ataques arteros de la contrarrevolución a las órdenes del imperialismo yanqui” (2009: 56).



Lo que siguió es bastante conocido. Los directores de *PM* protestan por la prohibición. El ICAIC propone una proyección del filme en la Casa de las Américas, y que sean los intelectuales invitados los que decidan la conveniencia o no de la medida. En la exhibición las opiniones se dividen. Néstor Almendros la defiende apasionadamente, y alerta sobre los peligros de que comiencen a aparecer prácticas “estalinistas” en el campo cultural cubano. Mirta Aguirre, en cambio, arremete contra la cinta, y recuerda que “así comenzaron los sucesos en Hungría”, aludiendo a los incidentes que en su momento dividieron en aquel país a intelectuales y políticos. Al final no se obtiene un consenso, pero el 1 de junio se firma por el ICAIC otro acuerdo donde se ratifica la prohibición, debido a que “el público, reunido en la Casa de las Américas, formado por artistas e intelectuales, después de un extenso

debate sobre dicho film, estuvo de acuerdo por abrumadora mayoría, especialmente por los defensores, o por los que simpatizaban con la película, en prohibir la exhibición del film y dar por concluido este incidente” (2003).

Los afectados no quedaron satisfechos con la decisión, y solicitan a Fidel Castro un encuentro con el fin de discutir sus diferencias con el ICAIC. En vez de ese encuentro personal, el líder revolucionario organiza una reunión en la Biblioteca Nacional con un grupo de escritores y artistas. La primera reunión se realiza el 16 de junio, pero dada la complejidad de los temas y la falta de un consenso, se hacen dos reuniones más (23 y 30 de junio), concluyendo con un discurso de Fidel que ha quedado en la Historia como “Palabras a los intelectuales”, y que ha sido la base de la política cultural revolucionaria, sobre todo en esa primera década de la Revolución.

Si he querido llamar la atención sobre lo sucedido con *PM* es porque, en nuestros análisis de la producción documental cubana de los sesenta, solemos concentrarnos en las cuestiones estéticas, en el innegable impacto político que consiguió dentro del llamado movimiento de Nuevo Cine Latinoamericano la obra de Santiago Álvarez, Nicolás Guillén Landrián y Sara Gómez, entre otros, pero olvidamos las incidencias internas, las tensiones que originarán que en el día a día se ventilen esas tesis y angustias que luego los cineastas proyectarán en sus películas.

Y es que, si en algún momento quisiéramos escribir la historia intelectual del documental cubano (algo que todavía está por hacerse), tendríamos que comenzar las pesquisas en esa zona donde los afectos (tradicionalmente excluidos de los marcos académicos) definen los modos en que más tarde serán representadas las distintas realidades en pantalla. Estoy partiendo aquí de la idea de que los documentales cubanos de esa época no son solo ese conjunto de imágenes y sonidos que espectadores y estudiosos tenemos posibilidades de *ver* una y otra vez en alguna pantalla, sino sobre todo un

intercambio sutil de tesis e influencias entre creadores que, en medio de una revolución, todavía discuten los problemas fundamentales de nuestras sociedades.

Estos diálogos “secretos” están en las películas, desde luego, pero pueden entenderse mejor a la luz de las revelaciones que los creadores hacen en otros contextos, como los epistolarios. Por suerte para el estudioso del cine cubano, en los últimos años han aparecido varios libros que nos permitirían ocuparnos de esa producción desde un ángulo relativamente nuevo: el de las influencias experimentadas por los creadores en su día a día, y que nos posibilitaría interpretar bajo una luz nueva el impacto de la política revolucionaria en los diversos individuos devenidos cineastas. Y entender un poco mejor de qué modo se iba construyendo ese ideal estético que iba a la par del ideal político.

Tomemos como ejemplo a Tomás Gutiérrez Alea, quien el 2 de mayo de 1961 retorna de Praga, donde había ido a comprar películas checas, y le escribe a una amiga:

(...) Aquí McLucas está terminando un documental pequeño sobre el corte de caña voluntario. Será en 16 milímetros. Néstor Almendros exhibió *Gente en la playa*, que es otro documental en 16 mm. Y el ICAIC se lo va a distribuir y va a enviarlo a un Festival. Eso es un síntoma de que las cosas van mejorando. Sobre todo después del discurso sobre el sectarismo, del cual puedes tener conocimiento por Marc (2007: 74).

Sin embargo, apenas ocho días después se hace pública la censura de *PM*. Titón es uno de los “que formaba parte de la comisión del ICAIC que vio la película y que dio su opinión sobre la misma” (2007: 75) contribuyendo a su prohibición, pero antes de que concluya el mes le enviará a Alfredo Guevara un áspero memorando donde somete a implacable crítica los métodos de dirección del presidente del Instituto, y el 3 de junio una carta dirigida al

Consejo Directivo del ICAIC renunciando al cargo de consejero del organismo, por sentirse excluido de las discusiones posteriores relacionadas con el incidente de *PM*, luego que se elaborara y divulgara un documento sin su consulta.

El memorando encaminado a Guevara es extenso y Titón destaca en mayúsculas aquellas ideas que después desarrollará con más amplitud. Esas ideas principales serían las siguientes:

- a) La experiencia que puede extraerse del conocimiento de una obra reaccionaria puede dar lugar a soluciones positivas, revolucionarias, dentro del trabajo de un artista revolucionario.
- b) Ocultar obras porque pueden constituir una mala influencia para nuestros compañeros sólo puede producir un estancamiento en el desarrollo de los mismos. Y como consecuencia inevitable, una falta de confianza en las ideas que se dan como buenas (ya que se evita una confrontación con la realidad).
- c) No puede haber variedad en nuestras obras si todas se deben ajustar al gusto de una sola persona.
- d) La imposición de ideas, aun cuando estas sean correctas, es un arma de doble filo pues genera una reacción (muy humana, por cierto) en contra de la idea.
- e) No se puede pensar por los demás (2007: 77-89).

Aunque el documento ha de leerse en el contexto histórico concreto que le dio origen, con sus alusiones a circunstancias y personas puntuales, Titón consigue articular reflexiones que trascienden en el tiempo, pues si bien arranca de lo anecdótico (la censura del documental *PM*), el verdadero interés de sus críticas reside en demoler aquello que obstaculiza “el mejor logro de las tareas *comunes* que nos hemos propuesto llevar a cabo” (2007: 77), lo que le permite pasar por encima de las rencillas de grupos para ocuparse de asuntos

tan esenciales para él como era conseguir por fin la estabilidad de una industria cinematográfica.

En su reflexión, Gutiérrez Alea enfatiza la influencia que ha tenido en la realización de *Asamblea General* el documental *58-59* de Néstor Almendros, como ejemplo de que es posible extraer resultados positivos del conocimiento de obras supuestamente “reaccionarias”. Por otro lado, en esos meses se había debatido dentro del ICAIC *Primary*, lo cual provocaría la irritación de Alfredo Guevara, quien pensaba que identificarse en demasía con el documental norteamericano implicaba bailar “al son de la música que toca el enemigo”.

Titón, en cambio, piensa que el debate de la cinta pudo ser útil para “llegar inclusive a conclusiones sobre el realismo partiendo de un caso en que ese realismo puede haber sido traicionado” (2007: 79), y “también para aprovechar algunas experiencias en cuanto a técnica y sentido de observación que, sin duda, están contenidas en esa película” (2007: 79). Este asunto (el de la “objetividad” de la mirada fílmica) es algo que reclama su atención en el plano teórico, pero también práctico, por las implicaciones políticas que ello podía tener en el reflejo de la realidad en la que se encontraba inmerso. Esto justifica sus reservas, por ejemplo, con el tratamiento que hace PM de esa “realidad habanera”.

Mas su posición no es la del rechazo dogmático a aquellas técnicas que prometen de modo ingenuo reflejar la vida “tal como es”, sino en todo caso, le interesa el uso crítico de esos procedimientos, y en ese memorando expone el siguiente ejemplo, apoyándose en lo que aprovechó de *58/59*, de Néstor Almendros, en *Asamblea General*:

(...) La idea misma, como se ve, brota directamente de la experiencia de otro documental que no tiene nada que ver con la realidad que estamos viviendo

nosotros. También aquí se nos puede acusar de “haber bailado al son de la música que toca el enemigo”. Sin embargo, no he encontrado todavía a ninguna persona inteligente –cubanos y extranjeros– que no haya considerado notable el resultado. Podemos sentirnos satisfechos (2007: 78-79).

Hay otro corto realizado ese mismo año con el título de *Gente de playa* (1961), de Néstor Almendros, el cual tampoco suele ser tomado en cuenta en los análisis del documental de los sesenta, tal vez porque coincidió en el tiempo con *PM*. Pero este documental también resulta importante en la medida que explica cómo cineastas de filiación ideológica tan diversa como Sabá Cabrera Infante, Orlando Jiménez Leal y Gutiérrez Alea coincidieron en la voluntad de encontrar un modo de representación de la realidad que superara el ya para entonces trasnochado “neo-realismo italiano”.

En una reveladora conversación con Manuel Zayas, el realizador Jiménez Leal ha declarado:

En esa época, Néstor estaba rodando un corto que empezó antes de que nosotros hiciéramos *PM* y que se llamó *Gente en la playa*. Lo iba filmando, a su aire, los fines de semana. Algún domingo fuimos a visitarlo mientras rodaba. Era una filmación sin preparación previa, filmaba cuando quería, allí en la playa. La cámara la usaba como un sombrero que te quitas y te pones. De momento, la dejaba y se iba a dar un chapuzón. Sus imágenes eran muy poéticas, muy bellas. Sabá y yo, que habíamos hecho *PM* con mucha rapidez, un poco inspirados por Néstor, estábamos ansiosos por enseñársela. Cuando finalmente la vio editada, se entusiasmó por terminar la suya y me pidió que le ayudara en el montaje. Algunas pistas de sonido de *Gente en la playa* son sobrantes de las de *PM* (2008).

Hay que esforzarse por ver ambos filmes (*PM* y *Gente de playa*) en su contexto más originario. En ninguno de los dos casos todavía el elemento político tiene el papel que más tarde condicionará el grueso de las interpretaciones. Al

menos de modo explícito. Hablamos de ejercicios cinematográficos que buscan asomarse a una realidad crispada por las consignas y la euforia revolucionaria con un sentido puramente observacional. Esto implica un distanciamiento autoral que, solo se sabría más tarde, desentonaba con el reclamo oficial de una total identificación con los diversos proyectos del gobierno encabezado por Fidel Castro. En aquellas fechas de creciente polarización ideológica, permanecer al margen, así fuera como un simple testigo que registra de modo inocente el devenir tal como se asoma a nuestros sentidos, podía adquirir el rango de lo extravagante. Pero no era todavía, ni por asomo, un gesto disidente en lo político. Sin embargo, sí podríamos hablar aquí de disidencias estéticas, cuyos orígenes tendríamos que buscar en la década anterior.

No por conocido, hay que recordar que Néstor Almendros fue de los jóvenes que en los años cincuenta iría a estudiar con gran ilusión al Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma. Pero a diferencia de García-Espinosa y Gutiérrez Alea, muy pronto quedaría desencantado con el movimiento que contribuyeran a poner de moda Zavattini y De Sica.

Esta es otra historia que algún día también merecería contarse. ¿Cuántos de los jóvenes latinoamericanos que viajaron a Europa –incluyo la asistencia al Instituto de Altos Estudios Cinematográficos (IDHEC) de París– salieron convencidos de que las enseñanzas que allí se impartían eran las que convenía poner en práctica en la búsqueda de una cinematografía auténticamente latinoamericana? ¿Cuántos disidentes de esa idea no habrán quedado sumergidos bajo el peso de esa Historia oficial que un grupo que obtuvo legitimidad continental en los sesenta, gracias a la coyuntura política, acuñó con el término de “nuevo cine latinoamericano”?

En los cincuenta, Néstor Almendros tenía una conciencia bastante crítica de las carencias de aquel grupo de amigos con intereses en torno a la creación cinematográfica. Comentando los trabajos juveniles de aquel grupo –que

incluye *Una confusión cotidiana* (1950), realizada junto a Titón– llegaría a ironizar sobre las antiguas pretensiones, denunciando que filmaban “como si quisiéramos hacer en 8 mm *Gone with the Wind* con vestuarios y decorados, pero sin presupuesto (...) En lugar de contar cosas simples sobre lo que nos rodeaba, sobre la realidad cotidiana de una isla tropical como Cuba, lo que nos interesaba era el lejano y pálido reflejo del mundo artístico europeo. Estábamos intelectualmente colonizados” (1996:37).

El neo-realismo les prometía otra manera de aproximarse a “las cosas simples” que uno no consigue ver en la realidad que nos rodea. Pero para Almendros ya aquel movimiento comenzaba a declinar. Ya no se trataba sólo de ese acartonamiento moral que Luis Buñuel, por ejemplo, se había encargado de sacudir con el siguiente sarcasmo: “Si en el neorealismo los pobres son tan buenos y tan amados por Dios, para qué van a dejar de ser pobres”. Para Almendros lo más grave tal vez estaba en la manipulación del término “realismo” en una operación que en realidad anteponía la voluntad de los realizadores a la hora de controlar los relatos, los encuadres, la iluminación, siempre buscando provocar una emoción pre-fijada. Lo importante, según él, estaba en comenzar a captar “la realidad”, tal como es ella; de allí su interés en ese “cine directo” que muy pronto comenzaría a apreciar durante su estancia en los Estados Unidos, y que lo llevó a filmar en ese país *58/59*, documental que a su vez influirá a partes iguales a Gutiérrez Alea (*Asamblea General*) y Sabá/Jiménez Leal (*PM*), aún cuando se encontraran en polos ideológicos opuestos.

Para el nuevo historiador del cine documental en Cuba, ese al que ya no le basta saber que durante los años sesenta dicha producción formó parte de la imaginación más vanguardista del momento, y aspira a encontrar las raíces intelectuales de la eficacia política del proyecto, será importante internarse en la historia de las ideas que animaron a esos grupos y sus prácticas. Descubrirá que buena parte de la riqueza que hoy apreciamos en esos documentales

proviene de un sinfín de tensiones que fueron suprimidas en virtud de una Historia donde la identidad de la escuela documental era lo importante a sostener. Una lectura con esta otra percepción no descalificaría a la que ya conocemos, pero enriquecería su contenido.

### Bibliografía

- Almendros, Néstor (1996). *Días de una cámara*, Barcelona: Seix Barral.
- Altman, Rick (1996). "Otra forma de pensar la historia (del cine). Un modelo de crisis" en *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, N° 22, 1996, pp. 6-19.
- García Borrero, Juan Antonio (2009). *Otras maneras de pensar el cine cubano*, Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Gutiérrez Alea, Tomás (2007). *Volver sobre mis pasos (Una selección epistolar de Mirtha Ibarra)*, Madrid: Ediciones y Publicaciones Autor.
- (1959). "Ley N° 169 de Creación del ICAIC" en *Gaceta Oficial*, La Habana, 2 de marzo de 1959.
- (1959). "Ley N°589, Comisión de Estudio y Clasificación de Películas", en *Gaceta Oficial*, La Habana, 7 de octubre de 1959.
- Luis, William (2003). *Lunes de Revolución. Literatura y cultura en los primeros años de la Revolución Cubana*, Madrid: Editorial Verbum.
- Zayas, Manuel (2008). "Entrevista a Orlando Jiménez Leal" en *encuentro de la cultura cubana*, N° 50, otoño 2008.

---

\* Juan Antonio García Borrero (Camagüey, 8 de septiembre de 1964) es crítico, ensayista, e investigador del cine cubano. En febrero del 2007 creó el blog "Cine cubano, la pupila insomne", que se ha convertido en uno de los principales espacios de promoción y debate del audiovisual realizado por cubanos, dentro y fuera de la isla. Preside la Cátedra de Pensamiento Tomás Gutiérrez Alea, que radica en la ciudad de Camagüey. Actualmente concluye la biografía intelectual del cineasta Tomás Gutiérrez Alea. Con sus libros *Guía crítica del cine cubano de ficción* (2001); *La edad de la herejía* (2002) y *Otras maneras de pensar el cine cubano* (2010) ha obtenido en tres ocasiones el Premio Nacional de la Crítica Literaria, que se otorga a los diez mejores libros publicados en el año, según la crítica especializada. En el 2012 le fue concedido el Sello "José Manuel Valdés Rodríguez", que otorga la Universidad de La Habana. E-mail: [virgen1964@pprincipe.cult.cu](mailto:virgen1964@pprincipe.cult.cu)