

No hay que olvidar, tampoco, ciertos subtemas presentes en ambos films. En *Retrato...*, la ubicuidad de los televisores sugería una sociedad en conjunto tan alienada como las demás por la caja mágica, con sus habituales programas detestables —telenovelas en primer lugar— que hipnotizan a niños y adultos, dictan comportamientos, etcétera. En *Habanera* se señala la persistencia del racismo —aunque, otra vez, se encarna en una recalitrante señora del «ancien régime»— y su cuestionan comportamientos individuales en pugna con la ética profesional, como la actitud seductora del joven psiquiatra.

Importa, finalmente, no dejar la impresión de que el «retrato de Laura» sea más individual que el de Teresa: hay también aquí una galería de mujeres en crisis, incluso más variada y detallada en sus casos que la de los personajes secundarios de la otra película: la estudiante brasileña (problematizada por amar a un hombre —recordemos que es el marido de Laura— que no la respeta como persona); la amiga chilena (en relaciones con el psiquiatra seductor); la joven negra (que sufre el racismo de su suegra blanca); son tres pistas que llevan hacia otros tantos conflictos, apuntando todos a la «negatividad» de sus compañeros: machismo y doble vida del primero, inmadurez afectiva del segundo, debilidad del tercero frente a su madre. La consideración de esta serie de mujeres (y, en *Habanera*, la cantante cuasi ninfómana que es el eco de la «burguesita» de *Retrato...* juega, como la otra, papel de excepción) induce a pensar que ellas son más serias, maduras, interesantes y, al cabo, revolucionarias que ellos.

También las adolescentes

Sin volver sobre los personajes de los films comentados (la hija de Laura o la propia brasileña), otras dos películas insistirían en esa solidez femenina que alcanza a las más jóvenes: *Se permuta* (1983) de Juan Carlos Tabío (1943) y *Una novia para David* (1985) de Orlando Rojas (1950).

Si en *Amada* podía molestar cierta sofisticada languidez y en *Habanera* lo superficial de su rápido tratamiento, *Se permuta* incorpora su autocrítica, astutamente, al propio discurso filmico. Que esto sea una manera de «curarse en salud» ante las críticas que recibió la obra de teatro original —escrita y montada por el propio cineasta—, tachada de facilismo, o bien un recurso legítimo a las posibilidades del medio, el hecho es que Juan Carlos Tabío aparece muy oportunamente a los dos tercios de la película para marcar los límites de la serie de *gags* que nos han hecho reír hasta entonces: rechazada su prolongación *ad nauseam*, se descarta en el mismo movimiento la recepción de la obra como mera *comedia* de un costumbrismo actualizado, por más divertida que sea. Se trata —y se notaba— de una *comedia crítica*, que delinea suave pero claramente las actitudes «positivas» y «negativas» de unos personajes por lo demás muy humanos, muy simpáticos, muy «llenos de vida». Quizá desde *La muerte de un burócrata* (1966) el cine cubano no nos daba la oportunidad de carcajearnos tan —digamos— críticamente, aunque Gutiérrez Alea pintaba de negro y Tabío utiliza los verdes y los rosados. Por otra parte —y perdónese el salto—, ¿el sentido social del teatro barroco del español Siglo de Oro era éste de enseñar divirtiendo con un flujo de anécdotas servidas a ritmo trepidante,

los comportamientos sancionados por la colectividad? Por si faltara algo, también en *Se permuta* se intercambian las parejas y la fiesta termina en (previsible) boda.

El film, pues, resulta plenamente exitoso al proponer actitudes modélicas en tono de comedia, haciendo oscilar a Merceditas (atractiva estudiante de arquitectura aficionada a shorcitos apretados y cortos que dejan sin aliento a los tipos) entre dos hombres: uno, arribista chistoso y hábil, con un buen puesto y muchos contactos; otro, de ascendencia negra y pobre, aún viviendo entre los suyos en un «solar», trabajador, responsable, algo inseguro. El primero le ofrece una existencia «burguesa», una vía de ascenso socioeconómico, induciéndola además a renunciar a la arquitectura por el diseño, en que él mismo trabaja, como jefe. El segundo la llevaría fuera de La Habana, a insertarse en un proyecto de construcciones prefabricadas en Isla de Pinos (o de la Juventud), del que es autor. La muchacha, una hasta ahora dócil «hija de mamá», escoge al último y frustra de golpe tanto los sueños casamenteros de la madre como la intrincadísima red de intercambio de viviendas («permutas»), montada por ella para instalar a la feliz pareja en una mansión.

Tanto Merceditas como su madre —interpretada magníficamente por Rosita Fornés— dan la pauta, representando respectivamente cierto idealismo juvenil —pero con los pies en la tierra y boda por delante— y la «picaresca» que, obviamente, no pertenece sólo al pasado. Los hombres, en ambos casos, resultan más opacos: el arribista —que roza la caricatura— es demasiado superficial y frágil; el trabajador es indeciso y hasta podríamos pensar que algo acomplejado por su extracción social y el color de su piel. Aunque el film no lo subraye y la pulida superficie de buen humor no invita a profundización alguna, se deja ver, sin embargo, que a la sombra de la revolución hay quienes medran y quienes se sacrifican para la obra común, así como hay quienes resuelven, con la chispeante picardía de la necesidad, los problemas cotidianos: la madre es su emblema, ejerciendo una «viveza» desde luego alejada de la ilegalidad, pero también de toda ideología.

Que «amor y revolución» triunfen, en tono de comedia, sobre un conjunto al parecer no muy politizado, es el punto de contacto entre *Se permuta* y *Una novia para David*. Ya sabíamos que Orlando Rojas era un cineasta sensible e incluso arriesgado: en *A veces miro mi vida* (1981), su largometraje documental sobre y con Harry Belafonte, la cámara permanecía filmando el rostro del cantante en uno de los momentos más emotivos, cuando el entrevistado lucha visiblemente por no echarse a llorar e interrumpe su discurso durante un par de angustiosos minutos; cualquier realizador «prudente» hubiera cortado, no asumiendo ese «grumo» afectivo en su cinta.

Sensible, pues, atento a los detalles, Rojas recrea, en *Una novia para David*, con verosimilitud y frescura, la cotidianeidad de un grupo de adolescentes en una secundaria habanera. Como el film no se ofrece de entrada en forma de recuerdo; como el espectador extranjero no está obligatoriamente ejercitado para descifrar los mínimos signos temporales del proceso cubano, sorprende la masiva indiferencia de los muchachos respecto a los ideales de la revolución: el sexo, el deporte y las posibilidades de futura promoción profesional los ocupan a casi todos: nada de «estudio, trabajo y fusil» —con excepción de una (¡ay!) gordita buena. La errónea lectura del film como un registro de actualidad por parte del público no cubano es una posibilidad temible. Pero tampoco situar correc-

tamente la trama en 1967 («Año del Guerrillero Heroico» escribe alguien en una pizarra) despeja la incógnita de tan escasa politización juvenil.

Bañado de humor cómplice, pleno de observaciones minuciosas y acertadas, tierno a ratos (de alguna manera, sería el equivalente cubano del *American Graffiti* de George Lucas), *Una novia para David* se debilita por la esquematización: el estudiante recién llegado «del interior» —por lo tanto, más «puro» que sus compañeros habaneros— se verá obligado a escoger entre la muchacha más linda de la clase —coqueta, seductora, inaccesible hasta ahora para el resto de los varones— y la gordita, que es para colmo la compañerita estudiosa, responsable, solidaria y, además (¿o lógica, inevitablemente?) la única clara y decididamente politizada (otra vez, pues, la mujer resulta más revolucionaria que el hombre).

Si resulta desconcertante el subproducto testimonial sobre una juventud aparentemente ajena en su mayoría a los temas ideológicos, aunque fuera hace veinte años, la opción tan marcadamente polar lleva el film a un final de inverosímil «rosa socialista»: David —¿lo dudaba alguien?— declara su amor a la gordita y sella con un beso (en una noche sin luna, bajo un aguacero súbitamente interrumpido, rielan luces multicolores blandamente movidas en los reflejos del agua de la bahía) su ¿compromiso revolucionario?

El idilio de «la gordita y el guajarito» hace flotar un relente mecanicista y al cabo pesimista —dada su excepcionalidad— sobre el forzado *happy end*. Más me hubiera interesado insertar el segmento temporal que se nos ofrece en una perspectiva que hiciera saber «qué se hicieron» esos muchachos frivolones, esa preciosa coqueta, esa flaquita abandonada por su novio en un rapto machista y, no menos, la gordita —susceptible a estas alturas de ser viceministro— y su David, acaso ya cansado de adiposidades y consignas.

Claro que la propia exageración del film sugiere su lectura en clave paródica, trátase de productos culturales de la revolución (literarios, cinematográficos, periodísticos, televisivos) que no soy capaz de precisar, trátase de actitudes triunfalistas y dogmáticas, o de ambos. Lo «rosa socialista» se vería desfondado, entonces, en el mismo movimiento de polarización (campo revolucionario versus ciudad «corrupta», fea comprometida vs. bella coqueta, trabajo político vs. preocupaciones individualistas, etcétera), atenuando, aunque sin llegar a hacerla desaparecer, la presentación de comportamientos modélicos.

Y dos más

Otras dos películas de los ochenta podrían completar este dibujo muy parcial del cine cubano en la década: *Hasta cierto punto* (1983) de Tomás Gutiérrez Alea y *Lejanía* (1985) de Jesús Díaz.

El contraste hombre-mujer se enriquece, en *Hasta cierto punto*, con el de mentalidades y medios sociales. Óscar, guionista del ICAIC, «desciende» al puerto de La Habana en compañía de Arturo, director del futuro film sobre el machismo entre los obreros, para el que ambos creen que el sector portuario es paradigmático. De hecho, la investigación descubre que los prejuicios están mucho más arraigados de lo que pensaban, en un marco de conflictividad laboral del que no tenían la menor idea. Hay ya, de entrada, el choque

entre una visión idealizada de la realidad, elaborada en base a esquemas intelectuales al parecer jamás puestos a prueba, y el concreto panorama del mundo del trabajo. Hay, además, el abismo entre dos estratos o clases sociales, entre dos estilos de vida, entre dos tipos de gente acercados por el azar del proyecto filmico, más allá de su vaga unificación en algún eventual «acto de masas» que, diluyéndolos por arriba, escamotearía su pertenencia a niveles distintos. Hay la constatación de unos límites en lo que se puede expresar, cuando la profundización en la problemática obrera lleva a Arturo a desechar prácticamente la idea de la película, dando prudentes consejos a su guionista. Y hay, acaso sobre todo, la localización del machismo en el mismo Óscar, como eje de una falsedad global.

Tampoco aquí, al igual que en los films de Pastor Vega, se trata de «buenos y malos». Pero ¡qué endeble e inauténtico resulta Óscar, enfrentado a la hermosa, sólida y decidida Lina! La obrera, blanco de los prejuicios de sus compañeros portuarios, sola y con su hijo, lúcida, libre y entera, resquebraja con su entrega el caparazón «burgués» de la existencia del intelectual. La balanza se inclina hacia el matrimonio feliz y la profesión prestigiosa de Óscar: no habrá pasión ni película.

Digamos, «accesoriamente», que Gutiérrez Alea sigue siendo el mejor cineasta cubano, al menos en la ficción, ya que Santiago Álvarez domina siempre el documental.

Aunque *Lejanía* no se haya quizá propuesto subrayar el protagonismo femenino, encontramos varias mujeres contrastadas en torno a Rolando, que es casi un personaje-pretexo: su madre, que tuvo que dejarlo en Cuba al exiliarse, por hallarse el muchacho en edad militar, y que vuelve de visita diez años después, cargada de regalos; su prima, compañera de sus juegos de infancia, desgarrada en el extranjero por la nostalgia del país natal, acaso vagamente enamorada de Rolando, y que acompaña a la madre en el breve retorno; su mujer, quien prácticamente rescató al joven abandonado de una peligrosa marginalidad social, y que siente como una amenaza la llegada de la madre «mayamera» y de la linda y algo arrebatada primita.

Hay que agradecer a Jesús Díaz el tratamiento de esta última: más allá de la transformación oficial —aporte de dólares mediante— de la «gusanera» en «comunidad», los habitantes del exilio, con contadísimas excepciones, siguen siendo extraterrestes malévolos en la literatura cubana. Díaz ya nos había entregado en paralelo, con el mismo material, un largometraje documental (*Cincuenta y cinco hermanos*, 1978) y un reportaje en libro (*De la patria y el exilio*, Ediciones Unión, La Habana, 1979) tan hermosos como valientes, en que los jóvenes visitantes de ese «otro mundo» son presentados con una pasión fraternal que asume las contradicciones.

Pero hay más en *Lejanía*: el correlato de la madre, triunfalista del exilio, es la pareja de triunfalistas de la revolución que conforman su hermana y su marido, siendo éste un probable alto funcionario del partido; no se dice, pero, al menos para el público cubano, debe resultar obvio. Sin cargar el film con algún eco de la orwelliana *Rebelión en la granja*, el hecho es que esos tres se parecen mucho.

El reencuentro, naturalmente, es catastrófico, dejando aparte el dulce y doloroso devaneo con la prima. Rolando y su mujer no tienen nada que ver con la madre, pero tampoco con la hermana y sobre todo con el burócrata de su marido, en el que casi identifican a un enemigo.

Y Aleida, la hermosa y firme y realmente salvadora esposa del problemático Rolando, se inscribe junto a Teresa, Laura, Merceditas y Lina en esa galería de espléndidas mujeres revolucionarias, siempre más lúcidas, serias y, al cabo, interesantes que sus hombres.

Inconclusión

«Doble moral» y «doble jornada»; machismo y racismo; contraste de estratos cuyo nivel o estilo de vida llevaría casi a hablar de «clases» sociales (si no fuera por aquello de la propiedad de los medios de producción, ¿verdad?); problemática obrera; un —eventual— agente de Seguridad del Estado (aunque quizás no sea más que funcionario de Comercio Exterior) cuya infidelidad roza el desprecio; un prepotente miembro del Partido; una exilada retratada con simpatía; un película abandonada por su conflictividad; gente común —muchos jóvenes— que parece vivir al margen de los grandes temas ideológicos, practicando la viveza criolla o preocupándose de sus propios asuntos; algún arribista, etcétera.

Me he detenido en apenas siete largometrajes de ficción de la treintena estrenada entre 1979 y 1986¹: poco más del 20 por 100. No es, pues, un panorama sino una lectura específica, el trazado de una figura que considero particularmente interesante, como cine y como cine revolucionario, y que entronca con el poderoso aliento crítico de dos películas inolvidables —en el marco cubano pero también en el latinoamericano—, ambas de Gutiérrez Alea: *La muerte de un burócrata* y *Memorias del subdesarrollo* (1968). Valga esto para justificar una «tendenciosidad» que sé una pasión y ofrezco como una apuesta.

¹ Para las fechas de nacimiento de los directores y de estreno de los films, he optado —aunque se contradigan a veces con otras fuentes— por las de María Eulalia Douglas en su Diccionario de cineastas cubanos, Cinemateca de Cuba—Universidad de Los Andes—Mérida (Venezuela), 1989.

Julio E. Miranda