

11-2020

## **Neorrealismo y cine en Cuba: Historia y discurso entorno a la primera polémica de la Revolución, 1951–1962**

Anastasia Valecce

Follow this and additional works at: [https://docs.lib.purdue.edu/purduepress\\_previews](https://docs.lib.purdue.edu/purduepress_previews)



Part of the [Film and Media Studies Commons](#)

---

This document has been made available through Purdue e-Pubs, a service of the Purdue University Libraries.  
Please contact [epubs@purdue.edu](mailto:epubs@purdue.edu) for additional information.

# NEORREALISMO Y CINE EN CUBA

## Purdue Studies in Romance Literatures

### Editorial Board

Íñigo Sánchez-Llama, Series Editor  
Elena Coda  
Paul B. Dixon  
Patricia Hart  
Deborah Houk Schocket  
Gwen Kirkpatrick  
Allen G. Wood  
Howard Mancing, Consulting Editor  
Floyd Merrell, Consulting Editor  
Joyce L. Detzner, Production Editor

### Associate Editors

#### *French*

Jeanette Beer  
Paul Benhamou  
Willard Bohn  
Gerard J. Brault  
Thomas Broden  
Mary Ann Caws  
Glyn P. Norton  
Allan H. Pasco  
Gerald Prince  
Roseann Runte  
Ursula Tidd

#### *Italian*

Fiora A. Bassanese  
Peter Carravetta  
Benjamin Lawton  
Franco Masciandaro  
Anthony Julian Tamburri

#### *Luso-Brazilian*

Fred M. Clark  
Marta Peixoto  
Ricardo da Silveira Lobo Sternberg

#### *Spanish and Spanish American*

Catherine Connor  
Ivy A. Corfis  
Frederick A. de Armas  
Edward Friedman  
Charles Ganelin  
David T. Gies  
Roberto González Echevarría  
David K. Herzberger  
Emily Hicks  
Djelal Kadir  
Amy Kaminsky  
Lucille Kerr  
Howard Mancing  
Floyd Merrell  
Alberto Moreiras  
Randolph D. Pope  
Elżbieta Skłodowska  
Marcia Stephenson  
Mario Valdés

***PSRL***

volume 80

# NEORREALISMO Y CINE EN CUBA

Historia y discurso en torno a la primera  
polémica de la Revolución, 1951–1962

Anastasia Valecce

Purdue University Press  
West Lafayette, Indiana

Copyright ©2020 by Purdue University. All rights reserved.

∞ The paper used in this book meets the minimum requirements of American National Standard for Information Sciences—Permanence of Paper for Printed Library Materials, ANSI Z39.48-1992.

Printed in the United States of America  
Interior template design by Anita Noble;  
Cover template design by Heidi Branham;  
Cover image: *Fragmentos (Fragments)* 2019  
by Wilay Méndez Páez (Cuban artist, Pinar del Rio, 1982)  
collage (with peeling of Havana's walls) on cardboard; size 26" x 27"

### **Library of Congress Cataloging-in-Publication Data**

Names: Valecce, Anastasia, 1980- author.

Title: Neorealismo y cine en Cuba : historia y discurso en torno a la primera polémica de la Revolución (1951-1962) / Anastasia Valecce.

Description: West Lafayette : Purdue University Press, 2021. | Series: Purdue studies in Romance literatures ; 80 | Includes bibliographical references and index.

Identifiers: LCCN 2020006705 (print) | LCCN 2020006706 (ebook) | ISBN 9781557539878 (paperback) | ISBN 9781557539885 (epub) | ISBN 9781557539892 (pdf)

Subjects: LCSH: Motion pictures--Cuba--History--20th century. | Realism in motion pictures.

Classification: LCC PN1993.5.C8 V38 2021 (print) | LCC PN1993.5.C8 (ebook) | DDC 791.43097291/09045--dc23

LC record available at <https://lcn.loc.gov/2020006705>

LC ebook record available at <https://lcn.loc.gov/2020006706>

*A mis padres Anna y Vito  
por su amor incondicional y por su genuina sabiduría  
que me ha guiado hacia mundos impensables*

*Ai miei genitori Anna e Vito  
per il loro amore incondizionato e per la loro genuina saggezza  
che mi ha guidato verso mondi impensabili*



## Índice

### ***xi* Agradecimientos**

#### **1 Introducción**

El proyecto

3 Sobre el neorealismo italiano

3 El neorealismo italiano en Cuba

5 Cronología

7 Las películas cubanas

11 La ruptura

13 Estructura, metodología y conceptos teóricos

20 Desglose de los capítulos

#### **23 Capítulo uno**

El neorealismo italiano y sus divergencias

23 Un conjunto de voces

25 El contexto histórico-social

28 ¿Continuidad o ruptura?

34 Filmografía y revistas neorealistas

35 Una estética cambiante

#### **43 Capítulo dos**

Zavattini transatlántico

43 El aire se mide en “Za”

43 La producción zavattiniana en Italia

45 Zavattini y el neorealismo

54 Zavattini en Cuba

64 ¿Za transatlántico o una estética transatlántica?

#### **67 Capítulo tres**

Entre el espectáculo, la propaganda y la realidad:

El neorealismo italiano según Julio García Espinosa

y Tomás Gutiérrez Alea

67 Coordenadas

69 Tomás Gutiérrez Alea

75 El valor de las conversaciones epistolares

77 Las cartas

82 Julio García Espinosa

86 Conclusiones



**89 Capítulo cuatro**

La imaginación de la Revolución en pantalla:

*Sogno di Giovanni Bassain* y *El Mégano*

- 89 Imaginando nuevas posibilidades narrativas en la era prerrevolucionaria
- 90 El sueño de Titón
- 91 *Sogno di Giovanni Bassain*
- 92 El análisis fílmico
- 97 La imaginación desde Giovanni a Titón
- 98 La Revolución en 16mm.: el caso de *El Mégano*
- 99 Los escritos acerca de *El Mégano*
- 107 Sobre el proyecto
- 110 La película
- 117 Conclusiones

**121 Capítulo cinco**

Por un cine “neorrealísticamente” (im)perfecto:

*Historias de la Revolución* y *El joven rebelde*

- 121 La Revolución en pantalla
- 123 *Historias de la Revolución*
- 125 Un análisis de los episodios: “El herido,” “Rebeldes” y “Santa Clara”
- 132 Historias de un espacio problemático
- 133 *El joven rebelde*
- 134 Las cartas (de unos jóvenes rebeldes)
- 152 Un libro rebelde
- 157 La película
- 160 Conclusiones

**163 Conclusión**

Trayectorias futuras

- 163 Sobre las trayectorias
- 163 Primeros pasos
- 165 Organización del texto
- 166 Más allá de los límites
- 168 De la práctica a la teoría
- 176 Trayectorias futuras
- 177 Neorrealismo *a lo cubano*

<b>179</b>	<b>Notas</b>
<b>193</b>	<b>Bibliografía</b>
<b>203</b>	<b>Filmografía</b>
<b>207</b>	<b>Índice alfabético</b>



## Agradecimientos

Este libro no habría sido posible sin la ayuda, el apoyo, la generosidad, el cariño y la comprensión de una comunidad increíble de colegas, estudiantes, familiares y amigos. Mi primer agradecimiento tiene que ir a mi mentor José Quiroga, quien desde el primer momento ha creído en mí, en el valor de este trabajo y me ha apoyado e inspirado siempre con sus consejos, profesionalidad y amistad. Su presencia en mi vida me hace sin duda una académica y una persona mejor.

Un agradecimiento especial va al resto de colegas e intelectuales en los Estados Unidos, en Cuba y en Italia que han seguido este proyecto con gran interés contribuyendo de manera directa o indirecta a ello a través de conversaciones y compartiendo sus estudios o experiencia conmigo. En Estados Unidos (y sin un orden particular): Juan Carlos Rodríguez, María Mercedes Carrión, Mark Sanders, Ana López, Cristina Venegas, Lourdes Martínez Echazábal, Yolanda María Martínez San Miguel, Jossiana Arroyo, Julio Ramos, Francisco Morán, Juan Carlos Quintero, Christina Karageorgou-Bastea, José Cárdenas-Bunsen, Luca Barattoni, William Luis, Omar Granados, Anne Garland Mahler, Nadia Celis, Natalie Belisle, Christina León y todos los que me han leído, editado y aconsejado durante estos años.

En Cuba: Norge Espinosa Mendoza, Roberto Zurbano Torres y Boris González Arena por las conversaciones sobre cine, neorrealismo, belleza, vida y mucho más, el equipo de la biblioteca del Museo de Bellas Artes y de la biblioteca de Casas de las Américas, y Eulalia Douglas conocida bajo el nombre de Mayuya del ICAIC. Mayuya fue un recurso importante para acceder al material y para escuchar sus historias de cuando en 1959, con solo dieciocho años, empezó a trabajar en el ICAIC con Alfredo Guevara, Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa. Le agradezco a Luciano Castillo que en ese momento director de la biblioteca de la escuela de cine EICTV me abrió las puertas a un material de archivo y audiovisual al cual sin él no habría podido acceder. Las conversaciones con él siempre fueron de gran inspiración.

En Italia debo agradecer a Debora Demontis, quien me facilitó el trabajo en los horarios de apertura y de cierre de la biblioteca y quien me ayudó muchísimo en la búsqueda de textos, periódicos y revistas de la época sobre la cuestión cubana. Otro agradecimiento

## *Agradecimientos*

en el CSC va a Flavia Morabito, responsable del archivo fílmico y quien maneja la cuestión de los derechos de autor gracias a la cual obtuve copia de *Sogno di Giovanni Bassain*, documento inédito que enriqueció enormemente esta investigación. En el archivo Cesare Zavattini de la Biblioteca Panizzi en Reggio Emilia debo agradecer al director del archivo en 2011 Giorgio Boccolari y en 2016 a la curadora del archivo Roberta Ferri. Ambos me han facilitado la navegación de un archivo inmenso. El agradecimiento más reciente debe ir a Arturo Zavattini, hijo de Cesare, quien en diciembre 2016 me ha recibido en la casa de su padre, que hoy en día es un archivo privado de la familia, en esa Via Merici 40, Roma a la cual todas las cartas de los cubanos estaban dirigidas. Sentada en la butaca de la oficina de Cesare donde él solía hacer sus lecturas, Arturo me ha regalado una de las conversaciones más tiernas e informativas sobre esos días cubanos de rodaje de *Historias de la Revolución* por la cual trabajó como operador de cámara. También, el otro agradecimiento reciente va a un lugar mágico, la Fondazione Un Paese y Centro Culturale Cesare Zavattini de Luzzara y a su director Simone Terzi, quien en febrero 2017 me ha abierto las puertas de la fundación y ha sido el Cicerón más ideal con que cualquiera podría soñar para conocer los recorridos zavattinianos por el pueblo de Luzzara en donde el maestro nació, por el río Po y por la zona de la Bassa en donde Zavattini se inspiró para muchos de sus escritos. Terzi también merece un agradecimiento especial por haber sido el primero en Italia en invitarme a presentar este trabajo. Terzi organizó un evento en el febrero del 2017 al cual llegaron muchos intelectuales, políticos, periodistas y estudiantes de la zona, muchos de los cuales habían conocido personalmente a Zavattini. Esta experiencia fue un evento enriquecedor para mí que siempre recordaré con gran cariño por haber sido también la primera vez en que presenté este trabajo en Italia, mi país, y en italiano, mi primera lengua nativa.

Durante mis investigaciones fue esencial el apoyo económico que recibí de las becas competitivas que obtuve de Emory University en 2011 mientras cursaba en el Departamento de Español y Portugués como estudiante graduada y del sabático que obtuve en 2016 mientras estaba en Spelman College como profesora asistente. También en Spelman College tuve un apoyo importante de mi departamento de World Languages and Cultures

y especialmente del jefe del departamento de aquel momento a quien debo mucho: Julio González Ruiz.

Las gracias más importantes deben ir a mi familia. Gracias por haberme escuchado por horas interminables hablar de este tema aún cuando no querían. Sobre todo mis padres, que aun en la distancia han estado siempre conmigo, a pesar de la diferencia horaria y a pesar de los escasos conocimientos tecnológicos. Gracias también a mis sobrinos Sofia, Arianna y Alberto que siempre han sabido cuando era el momento de interrumpir el trabajo y recargar las pilas. Gracias a mis *zie* Anna, Dina, Titti y a mis primos Francesca, Chiara, Fabio, Simone (y a los demás primos) por estar siempre listos a celebrarme en cada llegada (gracias a la habilidad de Zia Titti de reunir a la familia alrededor de una mesa llena de comida).

Mi otra familia son los amigos en Europa y en las Américas, sin los cuales mi vida en la diáspora no sería la misma. En Europa gracias a: Eva y a toda la familia Pratesi, Claudia la Viola, Salvatore Ronsivalle-Hengst y Heinrich Hengst, Alberto Pierres y Daniel Canosa, Isidora Ianniello, Daniela Esposito, Antonella Rutigliano, Lello Rossetti, Marzia Tommasone y Raffaele Rossetti. En Roma le debo mucho a Simone Rinaldi y Claudia Tommassetti por abrirme su casa todas las veces que he ido a Roma y por brindarme siempre una constante hospitalidad y amistad. Mis llegadas y mis estancias italianas y europeas no serían las mismas sin las celebraciones, el apoyo emocional, las comidas, las conversaciones y el tiempo con ustedes. En Puerto Rico debo agradecerle la hermandad especialmente a Velissa Vera, y la amistad y el cariño a Ernesto Pérez Zambrano, Rebecca Méndez del Valle, Luis Daniel y Elise Rivera, Jaime Bofill, Rafi y Cynthia Rivera, Francesca Biundo, y Gerardo Calderón quienes siempre me han acogido como el *corillo* perfecto que son y con los cuales he tenido conversaciones buenísimas sobre este tema. También les agradezco de corazón a los amigos de la Habana que se convirtieron en familia extendida: René Alberto Rodríguez, Anisley Prado Méndez y Michel Mederos, Olguita Lisbet Miralles Andraca, Félix Omar Montesino Corzo, sin cual nunca habría podido recuperar unas carpetas que guardaban dos semanas de investigación de archivo en un disco duro que parecía muerto, Clara González y Nelson Navarrete Jorin por haberme abierto un hogar con el calor de una familia, y

## *Agradecimientos*

todas las personas que en la Habana me han ayudado, hospedado, guiado, aconsejado y me han hecho parte del *piquete*, transformando la Habana para mí en otro lugar que puedo llamar “casa.” En Estados Unidos: Dasef Weems, Zinnia Johnston y Antonio Dabraio, Shawn Pagliarini y Russell Williamson, George Dorsey, y la familia Geyer (Scott, Please, Martha, Bert y Sarah) por las conversaciones, el apoyo, la amistad y el cariño constante. Un agradecimiento especial y tal vez el más importante, le va a Charlie Geyer como colega, persona y ser humano: te debo mucho Charlie, y este libro está marcado por la vida que hemos compartido y por nuestras innumerables conversaciones y lecturas. Finalmente, el agradecimiento más reciente pero de igual importancia le va a Wilay Méndez Páez, por irradiar con su luz la realidad de las fases finales de este trabajo y por haber bautizado con su genio creativo la maravillosa imagen de la portada de este libro. Wilay: eres una bendición.

Muchas personas faltan en esta lista, las que de una manera u otra contribuyeron aún sin saberlo. Me disculpo por no incluirlas, quiero que sepan que tienen toda mi gratitud. Asimismo no cabe duda que la extensa investigación de archivo que incluyo en este trabajo no habría sido posible sin la generosidad de estas personas que me abrieron las puertas de archivos, bibliotecas, fundaciones y de sus casas que visité durante mis estancias en Cuba y en Italia y durante los momentos de estudios en Estados Unidos. Sin ustedes este libro no habría sido posible. Gracias.

Lo último que voy a incluir en este agradecimiento es en memoria de mi madre: siempre conmigo a pesar de tu prematura partida, todo mis logros existen por enseñarme a vivir sin miedos y sin inseguridades. Todos mis logros tienen tu rostro y tu sonrisa mamá.

## Introducción

### El proyecto

*Neorrealismo y cine en Cuba: Historia y discurso en torno a la primera polémica de la Revolución (1951–1962)* es un texto que nace a raíz de la lectura de la correspondencia epistolar que el escritor argentino Manuel Puig mantuvo con su familia durante su estancia en Roma a principio de los años cincuenta. En sus cartas, el argentino menciona que estaba en la escuela de cine Centro Sperimentale di Cinematografia (CSC) junto a otros “compañeros latinoamericanos.” Durante mis años en Italia, había estudiado muchas veces la segunda posguerra y el neorrealismo italiano en la literatura, el arte y el cine, pero nunca había escuchado que tuviera una presencia latinoamericana. Por lo tanto, este descubrimiento desencadenó las siguientes preguntas: ¿Quiénes eran estos latinoamericanos y en qué circunstancias llegaron a Italia a principio de los años cincuenta, cuando este todavía era un país marcado por la pobreza tras la Segunda Guerra Mundial? ¿Qué hacían en la escuela de cine de Roma y qué produjeron mientras estuvieron allí? Y, sobre todo, ¿había una conexión entre el cine latinoamericano y el neorrealismo italiano? En ese caso, ¿qué impacto tuvo este movimiento y qué huellas dejó en la producción del cine latinoamericano?

Miré entonces varias películas de México, Cuba, Argentina y Brasil de los años cincuenta y sesenta y empecé a leer textos críticos sobre el neorrealismo italiano y sobre el cine de América Latina y del Caribe. Sin embargo, mientras veía una conexión estética y política fuerte con el neorrealismo en películas de directores como Fernando Birri, Barbachano Ponce, Glauber Rocha, Humberto Solás, Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa, entre otros, la crítica generalmente sólo mencionaba el contacto con el movimiento italiano de pasada. Después de leer varios trabajos



sobre el cine italiano neorrealista y el cine latinoamericano todavía me quedaban muchas preguntas sin contestar. Entonces, decidí restringir el enfoque a la producción de cine en Cuba, porque dos de los directores más destacados de la isla, Gutiérrez Alea y García Espinosa, estudiaron en la escuela de cine de Roma entre 1951 y 1953 y fue ahí donde se graduaron como directores de cine.

Durante el 2011 y una segunda vez entre 2016 y 2017, me fui de investigación de archivo a La Habana, Cuba, a Roma, y a Reggio Emilia, Italia. En Cuba, consulté videotecas, bibliotecas y los archivos de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV), el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfico (ICAIC), la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y la biblioteca del Museo de Arte Moderno. Además, conversé con intelectuales locales expertos en cine cubano como Luciano Castillo, quien en ese momento era el director de la biblioteca del EICTV, y María Eulalia Douglas, experta en cine cubano y la responsable en ese momento del archivo del ICAIC. En Italia, la investigación se dividió entre la biblioteca y videoteca de la escuela de cine CSC en Roma y el archivo Cesare Zavattini en la Biblioteca Panizzi de la ciudad de Reggio Emilia. En 2017, regresé a los archivos italianos y expandí la investigación a la Fondazione Un Paese—Centro Culturale Cesare Zavattini en Luzzara (Reggio Emilia), el pueblo natal de Zavattini. Por último, en Roma entrevisté a Arturo Zavattini, el hijo de Cesare.

Mi investigación concluyó con alrededor de diez mil páginas de cartas digitalizadas (muchas de ellas inéditas), guiones de películas producidas y nunca filmadas (estos también son documentos inéditos en muchos casos), ensayos, conferencias, artículos, entrevistas y, entre varios documentos fílmicos, un cortometraje titulado *Sogno di Giovanni Bassain* (*Sueño de Giovanni Bassain*) que resulta ser el primer trabajo oficial como director de cine de Gutiérrez Alea. El corto fue dirigido por él en 1951 para graduarse como director cinematográfico. Tenía claras dos cosas al final de mi investigación: sin duda había una relación muy fuerte entre el neorrealismo italiano y la cinematografía cubana, y era evidente que este tema necesitaba más desarrollo en el campo de la producción académica.

## Sobre el neorrealismo italiano

El neorrealismo es una estética que nace en Italia al final de la Segunda Guerra Mundial. A través de un cine pobre, independiente y directo, el neorrealismo busca abandonar lo espectacular. En la práctica, esto significa que todas las películas neorrealistas usan actores no profesionales y filman en la calle con luz natural. Por un lado, esta estética refleja una exigencia económica de la posguerra, ya que permite a los cineastas italianos hacer cine con muy pocos recursos. Por el otro, Zavattini señala que la estética “realista” representa una manera de mirar la realidad de la calle sin artificios, una manera de hacer un cine popular, hecho por el pueblo, para contar el pueblo al pueblo y así concientizarlo. *Roma città aperta* (*Roma ciudad abierta*; 1945) y *Paisà* (*Camarada*; 1946) de Roberto Rossellini; *Sciuscià* (*El limpiabotas*; 1946) y *Umberto D.* (1952) de Vittorio De Sica fueron algunos ejemplos de dicha estética.<sup>1</sup>

No obstante, el neorrealismo fue un movimiento heterogéneo en términos de estilos y estéticas cinematográficas. Siempre fue difícil ubicarlo en el tiempo o establecer una fecha precisa que marcara su final, ya que fue el resultado de procesos históricos complejos dentro y fuera de Italia. En la maleabilidad del término “neorrealista” distingo por lo menos dos maneras de entenderlo: por un lado, el neorrealismo fue un movimiento de época y lugar, cuyas obras estrictamente se filmaron en Italia a partir de 1945 hasta aproximadamente 1960; pero, también, el neorrealismo se concibió como una tendencia y un modo de entender el cine que continuó más allá de los límites del tiempo y del territorio italiano, es decir, que siguió existiendo en su ambigüedad y en la dificultad de definir su estética de manera estática y estricta.<sup>2</sup> Como profundizaré en el primer capítulo, las divergencias y los debates alrededor de esta estética se deben a la heterogeneidad que caracterizó el nacimiento y la formación del neorrealismo italiano, que no estuvo exento de las tendencias internacionales con las que habían interactuado los cineastas italianos desde antes del comienzo de la época fascista.

## El neorrealismo italiano en Cuba

Desde sus comienzos, el neorrealismo italiano se caracterizó por producir un cine de pocos recursos cuyo objetivo era representar

los hechos de la vida cotidiana. Por lo tanto, se convirtió en una opción viable para muchos países, entre los cuales figura Cuba. Cuando hablo de los contactos del neorrealismo italiano con el cine cubano en este texto me refiero—como estudio en el capítulo dos—al movimiento que Cesare Zavattini pensó e impulsó en Italia a mediados de los años cuarenta y que transmitió a los cineastas cubanos tanto en la escuela de cine en Roma entre 1951 y 1953 como por correspondencia epistolar y en sus viajes a Cuba entre 1953 y 1962.

A través de los documentos de archivo encontrados durante la investigación, *Neorrealismo y cine en Cuba* ofrece una reconstrucción histórica que se sustenta en una disputa alrededor de la imagen entre el primer neorrealismo Zavattiniano y la producción cinematográfica cubana inicial y explora la relación de esta disputa con lo político. Al explorar la formación del ideal revolucionario desde sus primeras polémicas y disputas, el estudio de la formación del imaginario revolucionario en el cine se abre a un momento antes del triunfo de la Revolución, y luego se extiende a los diálogos con el neorrealismo italiano mas allá de lo que se entiende como el final formal de esos contactos.

Las instituciones que se crearon tras la Revolución, como el ICAIC que fue fundado en 1959, o la UNEAC que fue fundada en 1961, aspiraron a dar forma a una memoria colectiva del pueblo cubano, con el fin de crear una cohesión social basada en una lógica revolucionaria que rompiera con el pasado y se reinventara. Los jóvenes cineastas cubanos coinciden en una angustia revolucionaria que los une solidariamente entre ellos y el diálogo neorrealista representó un espacio desde donde crear. Este espacio se fortaleció sobre todo con tres visitas de Zavattini a la isla: la primera, en 1953, para una conferencia sobre el neorrealismo; una segunda de carácter personal en 1956; y una tercera, en 1959, durante los comienzos de la Revolución cubana, cuando colaboró con el ICAIC y produjo varias películas. En ningún otro país de Latinoamérica la influencia personal de Zavattini fue tan poderosa como en Cuba.<sup>3</sup>

Después de la estancia de Gutiérrez Alea y García Espinosa en la escuela romana y a partir de la realización del mediometraje documental *El Mégano* en 1955, los directores cubanos empezaron a identificar en el cine neorrealista una clave de expresión apropiada para el caso cubano. La urgencia de mirar y contar la sociedad

y la necesidad de acercarse al pueblo encontraron los recursos que buscaban en el estilo italiano. El neorrealismo italiano ofrecía a los cubanos un modelo de cómo hacer un “cine nacional” para organizar el país, pero al mismo tiempo abría la posibilidad a la crítica y al rechazo del mismo modelo por esta ansiedad de llevar un proyecto culturalmente “puro” y cubano donde: “the strategy was to produce a politically engaged cinema appropriate for the revolutionary context, rejecting the theories and praxis of ‘old’ cinema and developing a language of its own” (Stock, “Introduction” xxvi). El rechazo al “viejo” cine para desarrollar un lenguaje propio no prescinde sin embargo de las relaciones con la estética italiana. El neorrealismo se convirtió en el medio para filtrar, a través de la cámara, una *realidad* cubana con sabor neorrealista. La conversación ítalo-cubana cruzó confines no sólo geográficos, sino que estableció una conexión gracias a un puente neorrealista que poco a poco fue perdiendo su identidad italiana y posteriormente se materializó en un discurso bilateral de un neorrealismo *a lo cubano*. O sea, que a medida que los cineastas cubanos estuvieron en contacto con la estética italiana fueron metabolizando sus necesidades y alimentaron sus procesos creativos hasta que llegaron a personalizar su manera de entender y aplicar la estética neorrealista en sus producciones cinematográficas.

Sin embargo, este libro no se limita a un mero trabajo de influencias y comparaciones entre el neorrealismo y el cine revolucionario en Cuba. La exploración de los contactos entre Zavattini, Gutiérrez Alea y García Espinosa, entre otros, pone énfasis en un proceso comunicativo que empieza con el contacto entre la estética italiana y el cine cubano, incluye el diálogo, y revela a partir de ello un proceso complejo que implica la disputa, la negociación y la ruptura con el neorrealismo italiano para llegar a la modernidad a través del cine. Como explicaré en el capítulo tres, este proceso, que fue necesario para los cubanos a la hora de sentir la exigencia de crear un cine nacional, se convierte en una praxis modernizante que produce el cine cubano revolucionario.

## Cronología

La razón por la cual este texto marca el comienzo de estas relaciones en 1951 y termina en 1962 tiene que ver con el arco de tiempo durante el que se dieron las conversaciones entre Zavattini,

Gutiérrez Alea y García Espinosa durante los años en Roma (1951–1953) y sucesivamente con los demás cubanos miembros de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo que tras el triunfo de la Revolución fueron protagonistas de la fundación del cine revolucionario nacional.

Las colaboraciones entre Gutiérrez Alea, García Espinosa y Zavattini empezaron en 1951, ocho años antes del triunfo de la Revolución, y duraron hasta principios de los años sesenta, momento que la crítica reconoce como el final de las colaboraciones con el neorrealismo. Sin embargo, como he mencionado anteriormente, estas colaboraciones contribuyeron al desarrollo de una praxis cinematográfica que no se limitó a constituir el resultado de una influencia.

Este trabajo se desarrolla desde un ángulo específico y extenso en sus efectos tanto en Cuba como en América Latina: los procesos que llevaron a la formación de la ideología revolucionaria, de cómo representarla en el cine y de qué manera la presencia del neorrealismo en Cuba contribuyó a las fórmulas en que los cubanos decidieron narrar sus procesos históricos. El triunfo en 1959 de la Revolución cubana fue un evento de importancia internacional tanto en América Latina como en Europa. Lo que hizo de ella un acontecimiento histórico remarcable fue el hecho de ser la primera Revolución que tuvo éxito en comparación a varias revoluciones de izquierda que sucedieron en diversos países del continente.<sup>4</sup> La Revolución cubana polarizó el campo de la lucha de clases en América Latina y se ubicó en el centro del debate político dentro del movimiento obrero. La década de los sesenta significó un acercamiento al pueblo desde un punto de vista político, social y artístico.

Al mismo tiempo, en Italia los intelectuales y los artistas interpretaron la Revolución cubana como un reflejo de lo que no pudo lograr la Resistencia italiana tras la Segunda Guerra Mundial.<sup>5</sup> La victoria de la izquierda en Italia nunca fue tan fuerte y unida como se esperaba tras la experiencia de la guerra y del fascismo. Por lo tanto, como demuestran varios artículos y ensayos sobre Cuba y su Revolución publicados en Italia en esos años, los intelectuales de izquierda italianos se identificaron y se sintieron cercanos a la causa revolucionaria cubana.<sup>6</sup>

La presencia de Gutiérrez Alea y de García Espinosa en la escuela de cine CSC dio la oportunidad a los italianos de tener

contacto con los jóvenes cubanos que en aquellos años soñaban con liberar el país de la dictadura de Fulgencio Batista. A la vez, en los años cincuenta Gutiérrez Alea y García Espinosa asistían y vivían los cambios sociales y cinematográficos italianos. El estudio en la escuela de cine romana les dio a los cubanos la posibilidad de trabajar de cerca con los directores que se posicionaban como promotores, y en algunos casos iniciadores, de la estética neorrealista, como es el caso de Zavattini. Tras los años en Roma, Gutiérrez Alea y García Espinosa aplicaron la estética neorrealista al cine en Cuba. Por lo menos en los primeros años revolucionarios, los conceptos neorrealistas representaban el objetivo que los jóvenes izquierdistas cubanos querían alcanzar a través de un cine nacional que representara la realidad y que fuera un ejemplo para las masas.

### Las películas cubanas

Como exploraré sobre todo en los capítulos cuatro y cinco, en este libro me enfoco en la producción artística de Gutiérrez Alea y de García Espinosa, e incluyo dos trabajos prerrevolucionarios y dos producciones posteriores a 1959. El primero es un cortometraje titulado *Sogno di Giovanni Bassain* que fue dirigido por Gutiérrez Alea y que presentó como examen final para la escuela de cine en 1953. El segundo trabajo es el documental *El Mégano*, dirigido por García Espinosa en 1955. La primera producción cinematográfica realizada tras el triunfo de la Revolución que tomo en consideración en este texto es *Historias de la Revolución* (1960) de Gutiérrez Alea. El segundo largometraje es *El joven rebelde* (1961) de García Espinosa. El estudio de estas películas facilita la comprensión del desarrollo visual que se dio en Cuba a raíz de los contactos con el neorrealismo e ilustra el proceso que llevó a la ruptura con su estética.

Hay varias razones por las cuales mi estudio se enfoca específicamente en estos dos directores. Primero, Gutiérrez Alea y García Espinosa empezaron su actividad izquierdista antes del comienzo de la Revolución. Desde principios de los años cincuenta ya formaban parte de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, vehículo que permitió agrupar a todos los jóvenes creadores y críticos en el terreno de la cultura que se oponían a Batista. Luego, como he mencionado, Gutiérrez Alea y García Espinosa fueron de los primeros cubanos en estudiar cine y en tener formación como

## Introducción

cinéastas profesionales. Además, fueron los primeros en educarse cinematográficamente en Italia y, por lo tanto, son los primeros en formarse bajo las enseñanzas neorrealistas y en tomar parte en la fundación del ICAIC. Esto los posiciona como pioneros del cine de izquierda en Cuba. Gutiérrez Alea y García Espinosa fueron de los pocos en tener contacto cercano con el neorrealismo italiano y con Zavattini, lo cual era muy importante para los cubanos en estos momentos, ya que veían en este movimiento una manera de satisfacer las exigencias pedagógicas y revolucionarias de los orígenes de la industria cinematográfica nacional.

Desde el comienzo de la Revolución varios intelectuales extranjeros habían visitado, publicado, o hecho presentaciones en la isla. Sin embargo, las colaboraciones de Zavattini constituyen una excepción. En Cuba, el maestro trabajó muy de cerca y de manera constante con los jóvenes cineastas desde 1953 a 1962, asistiendo y guiando los primeros proyectos cinematográficos representativos de la Revolución. Zavattini, a diferencia de muchos intelectuales y cineastas internacionales, no se limitó a dar entrevistas o a participar en conferencias, sino que a menudo impartió talleres de escritura de guion, se reunió con grupos de cineastas para escuchar y guiar sus ideas, mantuvo con Cuba una correspondencia epistolar constante y frecuente, y contribuyó a realizar los primeros proyectos revolucionarios llevados a la pantalla grande. Por lo tanto, Gutiérrez Alea y García Espinosa, no sólo fueron los primeros en tener una formación académica como cineastas, sino que estaban formados bajo las enseñanzas neorrealistas del maestro a través de un contacto personal muy asiduo. El proyecto cinematográfico nacional con un fin pedagógico para la formación de una conciencia social revolucionaria sólo se ve posible con las colaboraciones de Zavattini.

Los diálogos con Zavattini y las primeras obras que se produjeron a partir de estos contactos establecieron la presencia del neorrealismo en la isla. Las obras incluidas en este estudio mantienen un hilo histórico que ayuda a comprender la evolución artística de Gutiérrez Alea y de García Espinosa en relación a la presencia neorrealista y a sus rupturas con la estética italiana. La primera película prerrevolucionaria, el cortometraje *Sogno di Giovanni Bassain* (1953), es un documento que he encontrado durante mi investigación en Roma en la videoteca de la escuela CSC y que representa el origen de Gutiérrez Alea como cineasta.

Este corto deja ver sus capacidades artísticas todavía siendo estudiante y muestra el primer impacto del neorrealismo en su labor artística. A la vez, presagia sus relaciones con Zavattini. A través de este primer trabajo queda clara la concepción de neorrealismo que Gutiérrez Alea había aprendido en esos años en Italia y que luego aplicó a su trabajo en Cuba. Asimismo, *Sogno di Giovanni Bassain* representa la promesa de la evolución artística del director y marca su identidad como futuro cineasta a través de las diferencias estéticas con el maestro que se notan ya en este trabajo temprano y que serán la firma del director en obras maestras como *La muerte de un burócrata* (1966) o *Memorias del subdesarrollo* (1968).

La segunda película que articula los resultados de los diálogos prerrevolucionarios con Zavattini es el mediometraje *El Mégano* (1955). Producido por los jóvenes de Nuestro Tiempo tras el regreso de Italia de García Espinosa y de Gutiérrez Alea, *El Mégano* fue dirigido por García Espinosa con la ayuda de Gutiérrez Alea, quien trabajó como colaborador. Los dos cubanos fueron elegidos y asignados a este proyecto bajo sugerencia de Zavattini, porque el maestro los consideraba los más preparados a nivel cinematográfico. Esta obra representa el comienzo de la puesta en acto de las enseñanzas neorrealistas. El tema (las condiciones de vida de los trabajadores de carbón de la Ciénaga de Zapata), como también la fotografía y el uso de la cámara, son una síntesis de las enseñanzas neorrealistas aprendidas en Italia. Es a partir de esta producción que empezaron los diálogos más frecuentes y las colaboraciones de Zavattini en Cuba.

El largometraje post-revolucionario de Gutiérrez Alea que tomo en consideración para evidenciar la continuidad y la evolución de su relación con el neorrealismo italiano es *Historias de la Revolución*. Producido en 1960, este es el primer largometraje con el cual el gobierno revolucionario decidió bautizar oficialmente el comienzo de la producción cinematográfica revolucionaria. La importancia emblemática de esta película como símbolo de la cinematografía cubana y como primer capítulo en la historia nacional y en la memoria del pueblo, adquiere mayor valor si la pensamos en su conexión con el neorrealismo. Zavattini coordinó el proyecto personalmente desde el principio. Para llevar a cabo una reconstrucción fiel de la historia revolucionaria, el italiano exploró *in loco* los lugares en Cuba que llevaron a la victoria de la Revolución, participó en la escritura del guion y de la filmación



y trajo al rodaje el director de fotografía italiano Otello Martelli. En Italia, Martelli resonaba en el panorama artístico nacional porque recién había terminado de trabajar en *La dolce vita* (1960) de Federico Fellini. Zavattini también había mandado a su hijo, Arturo, como camarógrafo para este largometraje. Con la colaboración de los italianos, *Historias de la Revolución* se convirtió en una traducción visual de la famosa película neorrealista *Paisà* (1946) de Roberto Rossellini. *Paisà* está dividida en seis episodios que constituyen las paradas de las tropas americanas durante la liberación de Italia de los nazis. Los capítulos llevan el nombre de varias ciudades liberadas, y siguen un orden geográfico desde el sur hacia el norte del país: “Sicilia,” “Napoli,” “Roma,” “Firenze,” “Appennino Emiliano,” “Porto Tolle.” La división en capítulos fue un recurso innovador para esos tiempos. *Historias de la Revolución* retoma ese modelo y lo adapta reduciéndolo a tres episodios: “El herido,” “Rebeldes,” y “Santa Clara,” pero mantiene el concepto principal de dividir la película en capítulos que recrean la división de los eventos históricos según la llegada de los guerrilleros a La Habana hasta la victoria de la Revolución. *Historias de la Revolución* representa el comienzo del cine revolucionario y, por ende, de la actividad artística y cinematográfica nacional a partir de 1959. Sin embargo, también encarna el primer descontento de Gutiérrez Alea con el neorrealismo y prefigura las rupturas futuras con el maestro.

La última película analizada en este texto es *El joven rebelde* de García Espinosa. Largometraje producido tras el triunfo de la Revolución en 1961, esta obra es importante por ser realizada bajo la guía directa de Zavattini en persona (con sus visitas a La Habana entre 1953 y 1960) y a través de las numerosas cartas escritas dirigidas al director cubano. El largometraje es un ejemplo de la evidente huella neorrealista en la producción cubana de estos años. No obstante, *El joven rebelde* también representa el punto de ruptura entre el maestro neorrealista y los cubanos. Desde este momento, los directores cubanos, y me refiero en particular a García Espinosa y a Gutiérrez Alea, tomaron consciencia de la necesidad de producir un cine que no tuviera influencias extranjeras, y por lo tanto, declararon su voluntad de tomar distancia del neorrealismo. Las circunstancias que determinaron el final de las relaciones entre Zavattini y los cubanos están muy conectadas con la producción de *El joven rebelde*.

## La ruptura

En muchas entrevistas, pero sobre todo en las cartas, se comprende que la causa de la ruptura fue la diferencia de opiniones sobre la representación del personaje principal de *El joven rebelde*. Es a raíz de esta ruptura que tanto García Espinosa como Gutiérrez Alea (y el resto de los cineastas que fundaron el ICAIC) encuentran estrategias para crear lo que ellos definen como “un cine propiamente cubano.” Este nuevo lenguaje cinematográfico no habría podido existir sin los contactos, las pausas, las distancias y finalmente la ruptura que implicó la relación con el neorrealismo.

Cuando hablo de ruptura me refiero a un momento que va desde el comienzo de las conversaciones entre Zavattini, García Espinosa y Gutiérrez Alea sobre *El joven rebelde* hasta el momento del estreno de la película. Estas conversaciones empezaron por carta e incluyeron un taller de escritura que Zavattini les dio al grupo de cineastas del ICAIC para la escritura del guion de la película.<sup>7</sup> Tras el taller, las conversaciones epistolares sobre *El joven rebelde* siguieron hasta el estreno de la película. Sin embargo, en estas cartas se nota un tono diferente. Zavattini, Gutiérrez Alea y García Espinosa pierden la armonía y la sintonía de siempre, es como si no se entendieran, de repente ven el neorrealismo y las maneras de aplicar la estética neorrealista de maneras distintas. Años más tarde, en varios escritos y entrevistas García Espinosa declaró que en aquel momento aceptó dirigir la película porque no sabía cómo decirle que no al maestro y que le había pedido a Gutiérrez Alea si él quería dirigirla en su lugar. Gutiérrez Alea no quiso, así que García Espinosa terminó el proyecto.

En el quinto capítulo exploro en detalle las polémicas alrededor de *El joven rebelde*. Aquí, en cambio, me interesa señalar a qué me refiero cuando hablo de ruptura. Contrario a lo que pensamos cuando se habla del distanciamiento de los cubanos con el neorrealismo, no fue ni una ruptura rápida ni un cierre definitivo. Fue una ruptura que implicó un cambio ideológico, más que cinematográfico y estético, y que tuvo una estructura horizontal. O sea, si en ese momento Zavattini era el maestro al cual García Espinosa no supo decirle que no frente a una película que no lo satisfacía, el distanciamiento que caracterizó la ruptura con el italiano fue un movimiento que prescindió de las jerarquías y motivó—a los que un tiempo fueron sus discípulos y seguidores—a desprenderse y a crear sus propias gramáticas cinematográficas.

Por lo tanto, cuando hablo de ruptura en este texto me refiero a procesos que acontecieron en 1961 durante la realización de este largometraje y que llevaron a un cambio de praxis en la cinematografía cubana desde ese momento en adelante. Este cambio y distanciamiento con Zavattini a menudo se lee como el fin de la huella neorrealista en la cinematografía cubana. Lo que propongo es una lectura diferente de este momento. Esta ruptura representó el comienzo de una producción cinematográfica que pudo abrazar su huella neorrealista precisamente gracias al distanciamiento tomado en 1961. En otras palabras, la ruptura con Zavattini creó un espacio necesario desde el cual los cineastas cubanos pudieron desarrollar un neorrealismo que defino *a lo cubano*, o sea un cine cubano que a partir de ese momento rechazó el rol activo de Zavattini en sus producciones, pero que no negó la herencia neorrealista. La capacidad de romper con Zavattini les dio a los cubanos la oportunidad de hacer del neorrealismo una técnica propia, adaptarlo y plasmarlo según sus exigencias, creando un enlace entre el neorrealismo y el lenguaje cinematográfico cubano que no habría podido ser posible si no hubiesen provocado una ruptura con la estética zavattiniana para dar paso a un neorrealismo *a lo cubano*. Teniendo esta perspectiva en mente, ¿cómo podemos releer películas como *La muerte de un burócrata* (1966) o *Memorias del Subdesarrollo* (1968) de Gutiérrez Alea? ¿O películas como *Reina y Rey* (1994) de García Espinosa que en los títulos de apertura le dedica la película al maestro Zavattini? Además, ¿cómo contextualizamos que García Espinosa produjo *Reina y Rey* cuando Cuba estaba pasando por los pesados años del Período Especial? O sea, ¿el director pensó y dedicó la película al maestro neorrealista a la hora de estar produciendo cine bajo la escasez de los años noventa? Finalmente, ¿cómo releemos *Reina y Rey* después de darnos cuenta que esta película es una traducción fílmica de la película neorrealista de De Sica y Zavattini, *Umberto D.*?

En esta reconstrucción histórica y estética propongo una nueva manera de revisar diferentes aspectos de la formación del cine cubano revolucionario. La importancia del análisis de las pautas que llevaron a la formación y a la representación del ideal revolucionario se halla en el cambio que ha provocado en la historia de la cinematografía cubana de los años sesenta. Este momento histórico de ruptura representa un punto de partida para entender el comienzo de una praxis cinematográfica. Hacer cine en Cuba

era urgente por las circunstancias histórico-sociales que el país estaba viviendo y llevó a un proceso dinámico que se fue formando a medida de que fueron cambiando las exigencias sociales. Las rupturas con Zavattini y el neorrealismo crearon un espacio de resistencia y sin embargo confirmaron la fuerte conexión que había con la estética italiana.

### **Estructura, metodología y conceptos teóricos**

El estudio de las películas analizadas en este texto permiten una reconstrucción de los procesos que se dieron con el neorrealismo y muestran cómo los cubanos se movieron de un neorrealismo zavattiniano a un neorrealismo *a lo cubano*, creando así una nueva manera de entender los contactos y el rol del neorrealismo en Cuba. Concluyo este texto con un reto para el futuro: una relectura de la cinematografía que se produjo a partir de 1962 a raíz de la investigación incluida en este libro sobre los procesos que llevaron a la ruptura con el neorrealismo italiano en Cuba.

A pesar del material de archivo incluido, este estudio no es exhaustivo ni pone puntos. Más bien, quisiera que este libro abriera más preguntas y provocara más conversaciones alrededor de uno de los eventos históricos y cinematográficos que más peso tuvieron en el desarrollo fílmico, político y social de América Latina. Además, hay muchos otros cineastas cubanos que se podrían incluir en esta conversación como Alfredo Guevara, José Massip, o más tarde Sara Gómez, para mencionar a algunos. También, se podría estudiar el contacto que Zavattini tuvo en estos años con otros países latinoamericanos como México y Venezuela. Sin embargo, como he explicado, lo que me ha impulsado a centrarme en sólo dos directores (Gutiérrez Alea y García Espinosa) y sólo en Cuba tiene que ver con la cantidad de material epistolar y fílmico que los cineastas produjeron con Zavattini y el importante rol que estos dos cubanos luego tuvieron en la producción cinematográfica nacional.

La metodología de análisis que sigo incluye una variedad de textos escritos (entrevistas, cartas, ensayos, guiones, relatos cortos, etc.) y de textos visuales (largometrajes de ficción, largometrajes y medimetrajes documentales y de ficción, cortometrajes de ficción, carteles, etc.) de los cuales ofrezco una lectura detallada y en relación al contexto en el que fueron producidos. El objetivo

es ilustrar de manera exhaustiva los procesos de contacto, colaboración, disputa y ruptura que hubo entre Zavattini y los cubanos. En cada capítulo, incluyo material de archivo con el fin de dar un contexto histórico y estético en Italia y en Cuba. Además, profundizo el rol de Zavattini en los dos países en aras de arrojar luz sobre los procesos estudiados.

A nivel teórico los conceptos principales que resaltan al hablar de cine y particularmente de cine neorrealista y revolucionario son el de “realidad” en cine; qué se entiende por cine neorrealista; el significado del documental, de la ficción y de la representación; cómo se entiende el concepto de espacio (creado por las rupturas entre el neorrealismo y el cine cubano); y naturalmente cuál es el punto de partida al hablar de la disputa sobre la imagen y su relación con lo político.

Para hablar de la representación de la realidad en cine considero el texto de Richard Rushton, *The Reality of Film* (2011), donde el autor explica que el concepto de “realidad” en cine no debe ser entendido partiendo de lo que el cine puede representar, reproducir o a lo que se puede referir, sino que el cine debería ser entendido como un instrumento que puede crear *cierta* realidad. Rushton establece que no importa de qué tipo de filme estamos hablando porque toda película crea posibilidades, y por ende, realidades. En concreto, Rushton critica el binarismo que separa los filmes de ficción de los filmes “sobre” la realidad. Según el autor, además, la voluntad de una reflexión genuina sobre la realidad ha dado espacio a la experimentación del cine político que quería llegar a la “realidad.” El riesgo, según el autor, es el de encasillar el cine en una de esas categorías cuando, en cambio, debería ser entendido como un espacio desde donde crear posibilidades a pesar del estilo.

Esta visión sobre qué es el cine y de qué manera podemos hablar de la realidad, ofrece una posible explicación a por qué el neorrealismo es una estética cinematográfica tan fragmentada e indefinible, tal como han exhaustivamente argumentado muchos críticos de cine italiano, como Mark Shiel y Peter Bondanella. Si la realidad es múltiple y poliédrica, entonces es difícil “encasillarla” en uno de los dos esquemas que Rushton critica. Por lo tanto, una estética cinematográfica como la del neorrealismo no podía ser estable e inmóvil, como no podían serlo los diálogos que de allí derivaron. La dificultad de establecer qué es neorrealista

también se reflejó en el debate entre el neorrealismo italiano y la producción cubana, donde la disputa y la ruptura fueron una parte necesaria de la inestabilidad de la realidad. Partiendo del análisis de Rushton, argumento que la ruptura con el neorrealismo creó unos espacios en la realidad de los cubanos desde los que pudieron reformular las historias de la isla. Estas rupturas formaron parte de lo que la realidad misma representa: un estatus dinámico en constante movimiento y cambio. Por lo tanto, la acción de distanciarse del neorrealismo para crear desde estos nuevos espacios una producción que hablara de la realidad cubana, fue un gesto en sí intrínsecamente neorrealista.

Otro autor que me ha ayudado a contextualizar la conexión entre neorrealismo y cine cubano es Mike Wayne con la definición de “*third cinema*.” En su libro *Political Film. The Dialectics of Third Cinema* (2001), Wayne explica que el cine del tercer mundo no se puede localizar geográficamente, sino que es una definición para identificar un cine de corte socialista. Este tipo de cine anhela la emancipación social y cultural, una categoría bajo la cual entran tanto el neorrealismo italiano como el cine cubano revolucionario. El cine socialista, usado sobre todo por las revoluciones socialistas, como la cubana, opta especialmente por el género del documental entendido en oposición a la ficción, o como lo define Birri: el documental como poética de la transformación de la realidad para que el mundo sea inteligible (Wayne 125). Esta transformación implica la inconstancia del documental como género definido.

La importancia de un cine que documente la realidad tal como el neorrealismo y los cubanos buscaban, me ha llevado a profundizar el valor del cine documental y la diferencia entre documental y ficción, ya que mi estudio incluye producciones documentales, de docu-ficción y de ficción. Este es un tema bien explorado por Michael Chanan en *The Cuban Image* (1985). En su libro, Chanan presenta la relación de la Revolución cubana con el documental y cómo esta conexión no puede ser interpretada como un bloque estilístico único. Chanan distingue tres tipologías de documental: documentales didácticos dirigidos a los campesinos que hablan principalmente de temas agrícolas; los que tratan temas de movilización de las masas; y un grupo de documentales más diversos que varían de temas (98). A pesar de las exigencias revolucionarias de presentar la realidad a través del documental, Chanan subraya la dualidad que el documental

puede llegar a tener, logrando como resultado final un híbrido entre el documental y la ficción (276). La solución estilística, según Chanan, es la de encontrar un estilo y lenguaje cinematográfico que esté subordinado a su objetivo y no lo contrario (284).

Otros críticos como Julianne Burton y Ana López presentan el documental como el arma del cine cubano para empezar a construir una identidad colectiva revolucionaria. Sin embargo, tal como lo entiende Chanan, es importante hablar de documental sin reducirlo a un bloque único por ser un estilo que dialoga con su proceso social y cultural, que entonces cambia y se desarrolla constantemente. De esa manera, el documental termina tomando una variedad de formas y prácticas diversas que van de la observación a la compilación, de lo testimonial a lo reconstruido, del objetivo pedagógico a la reflexión, lo que resalta aún más la dificultad para definir lo que es, lo que debería ser y lo que se supone que sea (59). Así que Chanan no separa el documental de la ficción, tal como Rushton no distingue lo que es definible como “realidad.” Según Chanan, el diálogo entre estos dos géneros, que se tiende a analizar por separado, constituye un espacio nuevo que pone en pantalla las contradicciones del mundo posmoderno. Hablar de una fusión de la unión entre el documental y la ficción da un resultado multifuncional y multidimensional que ayuda a entender el desarrollo del cine en el contexto cubano. Esta lectura de la flexibilidad del documental establece una relación aún más cercana entre el neorrealismo italiano y la cinematografía cubana si consideramos que el valor “realista” del cine neorrealista no se halló en una única definición de documental o de ficción.<sup>8</sup>

A la hora de profundizar el estudio sobre el neorrealismo italiano fueron fundamentales los textos de Karl Schoonover sobre el neorrealismo en el contexto de la posguerra en Italia; el volumen editado por Jacqueline Reich y Piero Garofalo y especialmente el ensayo de Ennio Di Nolfo contenido en ese volumen. El trabajo de Di Nolfo me ha ayudado a situar la formación de los directores neorrealistas dentro de un contexto internacional y antes de que pudieran considerarse anti-fascistas. También, la recopilación de ensayos editada por Saverio Giovacchini y Robert Sklar, y en particular los textos de los editores que abren la colección y el artículo de Vito Zagarrío, me han ayudado a entender la poética y la estética neorrealista en un contexto de continuidad y ruptura con el *Ventennio* fascista. En este volumen han sido valiosos

también los artículos de Masha Salazkina sobre las relaciones estéticas entre el cine soviético y el neorrealismo italiano, de Luca Caminati sobre el rol del documental en el cine neorrealista, y el artículo de Mariano Mestman que estudia el neorrealismo italiano en América Latina. Finalmente, el volumen editado por Laura E. Ruberto y Kristi M. Wilson, y en particular el artículo de Tomás F. Crowder-Taraborrelli, ha sido útil a la hora de contextualizar los movimientos del neorrealismo italiano en el cine latinoamericano y sus rupturas.

La ruptura entre Cuba y el neorrealismo creó espacios desde los cuales los cubanos pudieron seguir creando. La teoría de Homi Bhabha me ha ayudado a articular el valor de la ruptura, sobre todo en el trabajo “The Postcolonial and the Postmodern: The Question of Agency” en *The Cultural Studies Reader*. El concepto de un “tercer espacio” donde los significados no son generados por las diferencias sino por el espacio de encuentro, diálogo y fusión, coincide con mi idea de lo que causó la ruptura con el neorrealismo en Cuba. La fusión, según Bhabha, no es el resultado armónico de ese diálogo sino, como en el caso cubano, es el resultado de un proceso de rupturas. Así que la fusión llega a ser un proceso fragmentado que por esa misma razón contiene oportunidades expresivas adicionales.

La conceptualización de los espacios creativos creados gracias a la ruptura me ha llevado a considerar también el efecto de ese espacio potencialmente expresivo y cambiante de la imagen entre el ojo y la pantalla. Chanan me ha ayudado a reflexionar sobre el valor de este espacio. La imagen (de una película), según Chanan, es la misma en cualquier lugar que sea proyectada. Lo que cambia es ese espacio entre el ojo y la pantalla que es capaz de ofrecer una perspectiva más cercana a la realidad social del momento en que se está viviendo si las películas se miran desde “dentro,” desde el país y desde la realidad de la que hablan (*The Cuban Image* 2–3). Tomando en consideración esta perspectiva de Chanan para el cine cubano durante los primeros años de la Revolución, el trabajo hecho por los cubanos con Zavattini para la realización de las primeras obras revolucionarias anhelaban mantener ese contacto con la realidad social (por ejemplo, cuando Zavattini visitaba el recorrido hecho por los guerrilleros, cuando entrevistaba a los campesinos, o cuando escuchaba las grabaciones de los disparos durante alguna contienda con los militares de Batista antes de



producir *Historias de la Revolución* de Gutiérrez Alea, o *El joven rebelde* de García Espinosa). El objetivo de la investigación atenta a la “realidad” por parte de los cubanos y de Zavattini fue garantizar esa conexión traducida en imagen para que ese espacio entre el ojo y la pantalla del espectador mantuviera el contacto con la “realidad.” Ese espacio es también el espacio creado entre la producción cubana (en pantalla) y el ojo de Zavattini, y la ruptura con el maestro italiano crea lo que Bhabha define como un “tercer espacio.”

Otra perspectiva crítica que tomo en consideración para hablar de esta idea del espacio creado por las rupturas entre el neorrealismo italiano y el cine en Cuba es la de Édouard Glissant. En particular me enfoco en la definición de rizoma que toma de Gilles Deleuze y Felix Guattari, y que Glissant llama “poéticas de la relación.” La poética de la relación es la definición de una identidad determinada por la relación con el otro. Lo importante, según Glissant, no es la raíz, sino el movimiento que lleva al contacto con el otro y que permite el tránsito de una unidad a una multiplicidad. Partiendo de este concepto, Glissant afirma que tomando los problemas del otro es posible encontrarse a sí mismo, lo cual evidencia que el concepto de identidad no se encuentra en las raíces, sino en la relación (18). La relación es el resultado de un movimiento que lleva a la transformación mutua de los que participan a este movimiento (24). Glissant especifica que la conciencia de la relación “became widespread, including both the collective and the individual. We ‘know’ that the Other is within us and affects how we evolve as well as the bulk of our conceptions and development of our sensibility” (27). La relación, entonces, es una tentativa constante, una continua búsqueda de la perfección y de una unicidad que sin embargo está caracterizada por el cambio que es movimiento inconstante, caótico y en evolución (133).

Tanto la definición de “tercer espacio” de Bhabha como la de “poética de la relación” de Glissant son válidas en este contexto. Como he establecido, el contacto entre los cubanos y la estética italiana, y con Zavattini, no es reducible a un estudio de influencias y herencias del neorrealismo italiano en Cuba. Este proceso llevó a un territorio complejo que incluyó el contacto, el diálogo, las disputas y las rupturas del neorrealismo en la isla. Por lo tanto, no podemos definir este proceso como un bloque único, sino que representa el resultado de un movimiento fragmentado. Para

llegar a una identidad cinematográfica y política cubana se tuvo que pasar por el contacto con el otro, y a través de la ruptura con el otro se pudo llegar a definir la propia identidad. Este espacio es definible como el tercer espacio de Bhabha, donde se ponen en diálogo el sentido y los símbolos de una cultura que no tiene fijeza, símbolos que pueden ser traducidos, reapropiados y reescritos. El tercer espacio se refiere al intersticio entre culturas que entran en contacto, un espacio liminal que provoca algo nuevo y desconocido, una nueva área de negociación de los significados y de representación. En este espacio en medio de dos culturas se forman, reforman y crean nuevas identidades en cambio constante. A la vez, si tomamos en consideración el concepto de relación según Glissant, el contacto entre dos culturas da una relación como resultado final de un proceso de movimiento. El movimiento, a la vez, es un espacio caótico, fragmentado y, por su inconstancia, en continua evolución. Si por un lado Bhabha se enfoca en el espacio creado por el contacto entre culturas, y Glissant en el movimiento que lleva a ese espacio, me parece que los dos concuerdan en que es un espacio inconstante y en continua evolución.

Finalmente, un punto central de los contactos entre el cine cubano y el neorealismo son los diálogos y las disputas sobre la imagen en el contexto político revolucionario. A tal propósito, tomo en consideración el acercamiento teórico de Jacques Rancière, sobre todo en sus textos *The Politics of Aesthetics* (2003) y *The Emancipated Spectator* (2008), para describir la conexión entre los conceptos de imagen, estética y política, y para hablar de la interacción de la imagen con el espectador. Según Rancière, la política, la pedagogía y la estética son terrenos entrelazados a partir de los cuales se articulan maneras de crear. La política del arte consiste en romper los consensos y cambiar las maneras de percibir para abrir nuevas posibilidades y capacidades desde la igualdad de un espectador que él define como “emancipado.” A través del análisis de varias formas artísticas y visuales como el cine, el teatro, la fotografía y el video, Rancière analiza la esencialidad del arte como instrumento de crítica, reflexión y crecimiento social. Además, Rancière subraya lo necesario que es la distancia entre el observador y lo observado como única manera posible para educar a un espectador emancipado donde por emancipación se entiende: “the blurring of the boundary between those who act and those who look; between individuals and members of a collective body

[...] An emancipated community is a community of narrators and translators” (*The Emancipated Spectator* 19; 22). La tensión en la distancia entre lo observado y el observador es el movimiento que permite que un espectador se considere emancipado. El movimiento causado por ese diálogo visual es lo que implica la constante transformación de la sociedad y de sus individuos en un proceso de narraciones y de traducciones (56). Esto provoca lo que Rancière llama una “transformed sensation” como resultado de la interpretación de la obra que el espectador experimenta en soledad, en relación con la obra de arte y antes de que la combine con la experiencia perceptiva de la comunidad y que se transforme en un “common sensation.” Para Rancière, “the transformed sensation” es necesaria y cuando llega a ser “a community sensation” es cuando se resuelve “the paradox of the ‘apart together’ by equating the ‘individual’ production of art with the fabric of collective life” (55–57).

Partiendo de estas consideraciones, el valor político de la imagen y la manera de entenderla para un propósito social y para educar a un espectador emancipado dialoga con los ideales revolucionarios de los cubanos a la hora de entender el neorrealismo italiano como una estética política que pueda representar la realidad del momento y como un medio para educar a las masas. El contacto con el neorrealismo presenta una oportunidad para crear nuevas posibilidades representativas. A la vez, las rupturas que se dieron formaron nuevos espacios dentro de los cuales se generaron nuevas tensiones y movimientos. Gracias a estas rupturas los cubanos pudieron distanciarse y hacerse traductores y narradores de sus propias historias. Los movimientos causados por este diálogo visual entre Cuba e Italia reflejan el dinamismo social en continua transformación del cual habla Rancière y que la estética neorrealista señalaba desde sus comienzos. Esto hizo de la relación con el neorrealismo algo esencial y difícil de definir a la vez.

## **Desglose de los capítulos**

Hay cinco capítulos en *Neorrealismo y cine en Cuba*. Empezando con la reconstrucción histórica y social del neorrealismo en Italia, el libro ofrece un análisis de la posición de Zavattini en el contexto histórico y nacional, un estudio de los diálogos entre García Espinosa, Gutiérrez Alea y Zavattini desde los años en Italia

hasta el regreso a Cuba, y una lectura de los primeros proyectos filmicos revolucionarios desde la perspectiva de su relación con el neorrealismo.

Los capítulos organizan la información de la siguiente manera: en el primero, “El neorrealismo en Italia y sus divergencias,” reconstruyo y contextualizo la estética cinematográfica del neorrealismo en Italia histórica y socialmente, las circunstancias que determinaron su comienzo, la importancia de esta estética en el cine, y los hechos que contribuyeron a formar la estética neorrealista para entenderla desde un punto de vista transnacional. Además, miro las polémicas y críticas sobre los significados y los objetivos del neorrealismo italiano para las viejas y las emergentes generaciones de cineastas en Italia. En el segundo capítulo, “Zavattini transatlántico,” exploro la concepción estética de Zavattini sobre el neorrealismo italiano. A través de documentos de archivo, reconstruyo la presencia de Zavattini en Cuba, sus contactos con los cineastas de la isla, su percepción de la Revolución y las impresiones de cómo el neorrealismo podía servir a la causa cubana. En el tercer capítulo, “Entre el espectáculo, la propaganda y la realidad: el neorrealismo italiano según García Espinosa y Gutiérrez Alea,” analizo los primeros contactos neorrealistas de los dos directores en sus años de estudio en la escuela de cine en Roma, Italia, sus relaciones y experiencias con las principales figuras del neorrealismo y de qué manera estos años italianos los formaron para la producción cubana. En el cuarto capítulo, “Producciones prerrevolucionarias: *Sogno di Giovanni Bassain* y *El Mégano*,” me centro en la figura de Gutiérrez Alea y en su desarrollo como director de cine a través del análisis de su primer cortometraje en 1953 y analizo los procesos que llevaron a la producción del único filme oficialmente reconocido por el gobierno como un proyecto revolucionario antes del 1959: el medimetraje *El Mégano* dirigido por García Espinosa y estrenado por primera vez en 1955. Esta película es significativa porque, a través de documentos de archivo, se pueden ver las conversaciones epistolares entre los cubanos y Zavattini que llevaron a pensar, formular y realizar este proyecto desde la perspectiva neorrealista. El quinto capítulo, “Por un cine de neorrealismo (im)perfecto: *Historias de la Revolución* y *El joven rebelde*,” analizo las primeras dos películas filmadas tras el triunfo de la Revolución cubana. A través de la reconstrucción de documentos de archivo exploro el

## Introducción

desarrollo de las relaciones entre los cineastas cubanos y el italiano, los procesos que llevaron a la realización de estos proyectos, el impacto estético que tuvo el neorrealismo en estas películas y, finalmente, las fricciones que llevaron a la ruptura con Zavattini. Sin embargo, explico el valor de esta ruptura en la reformulación cinematográfica cubana. En las conclusiones exploro las perspectivas futuras que se dan a partir de este proceso complejo de relación y ruptura con el neorrealismo. En particular, me enfoco en los trabajos teóricos de García Espinosa, *Por un cine imperfecto* (1969), y el texto de Gutiérrez Alea, *Dialéctica del espectador* publicado en los años ochenta, que fueron fundamentales para el desarrollo del cine nacional y del cine latinoamericano. A través de una lectura retrospectiva de estos textos teóricos se pueden comprender las maneras en las cuales la ruptura con la estética italiana se hizo presente en los trabajos futuros de estos cineastas.



Figura 1. Portada de *Cine Cubano*, n. 1, 1990. Archivo Zavattini, Biblioteca Panizzi, Reggio Emilia, Italia.