

CICLO CINE CUBANO

En la otra isla

PABLO LA PARRA y CAROLINA CAPPA
Programadores del ciclo

La Cinemateca de Cuba guarda en sus depósitos los documentos del extraordinario cine hecho en la isla. Pero su acervo se encuentra en grave estado de conservación, especialmente afectado por las condiciones climáticas tropicales y la escasez de recursos. En este contexto, la Cinemateca ha puesto en marcha una variedad de convenios con entidades de todo el mundo para salvaguardar sus películas. Luego de restaurar el *Noticiero ICAIC Latinoamericano* y algunos de sus clásicos de ficción, recientemente las colaboraciones se expandieron para preservar obras menos accesibles y conocidas, como el cine de Sara Gómez y Nicolás Guillén Landrián, dos de las cineastas más innovadoras (y también silenciadas) de la historia del cine cubano. La aparición de pequeños archivos e instituciones educativas con capaci-

dades de digitalización llevó también a que este trabajo fuera posible, y que en 2022 la propia Elías Querejeta Zine Eskola (EQZE) se sumara a la lista de colaboradores.

“En la otra isla” nace para provocar el encuentro entre estos trabajos de restauración, y para dar acceso, de manera privilegiada, a algunas de las piezas cinematográficas de vanguardia más importantes de la historia. El ciclo incluye películas restauradas por el Vulnerable Media Lab (Canadá), el Arsenal-Institut für Film und Videkunst (Alemania), Altahabana Films (Madrid), y la propia EQZE. Además, se incluyen películas recuperadas por Archivist Salvajes (Cuba-Donostia), un joven colectivo de cineastas cuya misión es rescatar el desconocido cine amateur realizado en la isla.

El ciclo dibuja un mapa con cinco sesiones en las cuales las obras navegan y se cruzan a partir de sus afinidades formales y temáticas. La primera sesión, “Es bueno que esto

lo vean en La Habana”, presenta la bellísima película de Nicolás Guillén Landrián, *Ociel del Toa*, en diálogo con *En la otra isla*, de Sara Gómez, ambos retratos de habitantes de zonas rurales donde se traslucen las tensiones entre el proyecto revolucionario y las subjetividades populares.

La tensión continúa en la segunda sesión, “Toda mi sangre grita: ¡Mozambique!”, que aborda la discriminación racial en un arco que va desde el discurso humanista temprano de la desconocida *El negro*, de Eduardo Manet, hasta el grito disidente, lleno de hartazgo e ironía de la sorprendente *Coffea Arábica*.

La película de Guillén Landrián anticipa la siguiente sesión, “Segunda mano”, centrada en los filmes que experimentan con la reutilización de materiales pre-existentes y el collage. Dos trabajos canónicos de Santiago Álvarez, *L.B.J.* y *79 primaveras*, dialogan con el remontaje sereno de *Isla del tesoro*, los gestos tardíos de las luchas anti-imperialistas de *Oración*, y las raras imágenes de la construcción del mausoleo en honor del Che de *Nace una plaza*.



Poder local, poder popular

En la cuarta sesión, “Cuba trabaja y se divierte”, somos testigos de la compleja organización que requiere el nuevo mundo –asambleas, comités, plenarias, largas discusiones y trabajo a destajo–, al tiempo que asistimos a la potencia de los cuerpos que danzan y gozan –la fiesta, la música, los cantos, los bailes. En la intersección, todas las contradicciones: los debates sobre la capacidad de las mujeres para ocupar posiciones de responsabilidad, la vigencia de las tradiciones de la diáspora africana, la creciente presencia de mecanismos de represión y control de la disidencia.

El programa concluye con *De cierta manera*, el largometraje de Sara Gómez que vuelve a San Sebastián tras su paso por la sección “Barrios y Pueblos” en 1977 y la retrospectiva “Sólo se vive una vez” en 1988. La película recoge y expande las inquietudes exploradas por Sarita en sus obras previas, proponiendo reflexiones sobre la posición de la mujer en la esfera pública, la lucha de clases, los límites y potencialidades de la acción revolucionaria, todo ello a través de una sofisticada estructura cinematográfica que juega en los bordes de la ficción y el registro documental.



En la otra isla.



Coffea Arábica.



L.B.J.

SURCOS

Un zarpazo de realidad

CARLOS F. HEREDERO

A comienzos de los años cincuenta, *Surcos* se convierte en el gran *casus belli* de la encrucijada, en la película-bisagra que marca (junto con *Esa pareja feliz*, ópera prima de Bardem y Berlanga), el comienzo de un nuevo tiempo para la historia del cine español. En primer lugar, porque siendo probablemente la obra más cercana a los perfiles del Neorrealismo italiano, lo cierto es que sus imágenes parten de posiciones muy alejadas de aquel movimiento.

La historia y los fotogramas de *Surcos* tienen su origen en un territorio cultural de raíces falangistas. Basada en un argumento de Eugenio Montes (falangista de primera hora y cronista de “ABC” en la Italia fascista), descansa luego sobre un guion escrito por Natividad Zaro (su esposa) y Gonzalo Torrente Ballester (también falangista en aquel momento), y está dirigida por José Antonio Nieves Conde

(falangista de filiación hedillista). La película nace como reflexión de sus autores sobre el problema del éxodo campesino –una realidad lacerante en aquel momento– y su historia sigue los pasos de una familia rural que llega a Madrid para intentar ganarse la vida. Lo que viene después es un paisaje desolador: la precariedad de la venta ambulante, el realquiler, los problemas para encontrar trabajo, el horizonte de la prostitución, el estraperlo y el contrabando; en definitiva, la inmersión en un mundo hostil y en una escala de valores donde la supervivencia está condicionada a la quiebra de la integridad moral y personal.

Semejante visión está ya implícita en su rótulo inicial firmado por Eugenio Montes, que habla de los peligros de las grandes ciudades y que parece concebido para disuadir frente a la tentación migratoria. Desde esta perspectiva, *Surcos* se convierte en la ilustración del discurso conservador sobre el antagonismo entre la idealiza-



ción del mundo rural y la satanización de la urbe: una línea de pensamiento acorde con el ideario falangista y afín a los valores de la España agraria. Lo que explica, a su vez, que la censura obligara a eliminar del guion –antes incluso del rodaje– un desenlace cíclico (la llegada de una nueva familia campesina a Madrid).

Pero la singularidad del film radica en que sus imágenes se acer-

can con insólita vocación de verismo (un tanto literario) a temas tan conflictivos como el enfrentamiento campo-ciudad, el paro, el hambre, el desarraigo, la desintegración familiar, el mercado negro, la delincuencia o el hacinamiento en las viviendas. Esta ruptura con el mundo referencial más habitual en el cine español precedente explica la agría polémica que el film desata

de inmediato. Por un lado, el rechazo frontal de los sectores católicos (la Iglesia lo califica de “gravemente peligroso”); por otro, la defensa a ultranza que encabeza José María García Escudero desde la propia Dirección General de Cine, aliado con los sectores falangistas (“Arriba”, “El Alcázar”, “Primer plano”, el Sindicato nacional del Espectáculo e incluso el muy franquista Círculo de Escritores Cinematográficos de la época).

Surcos se convierte así en la punta de lanza de una nueva política cinematográfica que choca frontalmente con la producción anterior y con los intereses de las productoras más poderosas de la época. Un camino que, en cualquier caso, se corta en seco tras la defenestración de García Escudero en la Dirección General de Cine tras haberle negado la calificación de ‘Interés Nacional’ a la muy oficialista *Alba de América* (1951), de Juan de Orduña. Un camino cegado.