

Cuba y Francia: encuentros y desencuentros en el camino del cine

David Eduardo Silveira Toledo

Primeros encuentros en el camino

En el París de fines del siglo XIX un payaso negro hacía reír con delirio a miles de espectadores del Nouveau Cirque. Su magnífica presencia se debatía en la escena entre el encanto y la afrenta, a partir de una peculiar interpretación actoral que no dejaba indiferente a nadie. El hombre era cubano de nacimiento, y aunque pareciera ciudadano libre de un país soberano como Francia, andaba por Europa sin documentación legal que lo identificara, porque nunca pudo librarse del humillante estigma de haber sido esclavo fugitivo.

Esta estrella del mundo del espectáculo era muy querida en la Ciudad Luz, pero absolutamente desconocida al otro lado del Atlántico, sobre todo en su isla natal, país que en esos tiempos gestaba su independencia en una encarnizada lucha. El payaso negro tenía como nombre artístico, Chocolate. Con este apodo lo conocieron y reconocieron generaciones de franceses que nunca pudieron descubrir, detrás de la máscara, su verdadera identidad, ni tampoco, el coraje de su historia de vida. Y con ese apodo se hizo inmortal.

En la cima de su fama, Chocolate fue admirado también por dos franceses que en 1895 revolucionarían, sin saberlo, el mundo del arte: los hermanos Lumière. Entre luces y sombras los creadores del cine colocaron la cámara frente al escenario donde Chocolate y Footit desarrollaban su trabajo para rodar películas que hoy asombran a los estudiosos del cine. Al mirar fijamente al objetivo fotográfico, el *clown* estaba marcando su presencia en el futuro. La inmortalidad había dejado de ser un mito para convertirse en verdad material. Se había logrado un milagro; la muerte, en parte, había sido derrotada. De esta manera, el humilde esclavo negro que

se hizo cimarrón por rebeldía, fue el primer cubano en ser registrado por una cámara Lumière.

El certificado de presencia garantizaba la trascendencia, pero no aseguraba vencer el olvido, ese otro misterio tan ambiguo y contradictorio para la vida misma. Y ese olvido cayó con pesar sobre Chocolate durante más de cien años para omitirlo sin contemplaciones en los libros de cine, o en las memorias de un arte que se construye constantemente desde la ausencia y la presencia.

Mejor suerte acompañó en la historia a Gabriel Vèyre. Anónimo en su profesión de farmacéutico, esta figura se haría reconocida a nivel mundial por haber llevado el invento de los Lumière a parajes tan distantes y distintos como Indochina, China y Japón (asunto este bastante ignorado por los historiadores cubanos), así como México, Venezuela, Panamá, Colombia y Cuba.

La luminosa llegada de Vèyre a La Habana, y la primera exhibición pública realizada el domingo 24 de enero de 1897, han sido minuciosamente referidas en libros imprescindibles sobre la historia del cine cubano. Estudiosos como Raúl Rodríguez (1992), Agramonte (1996) y Agramonte y Castillo (2011) han narrado en detalles las acciones desarrolladas por Vèyre en un territorio que se debatía en ese momento entre la guerra y la paz.

Es cierto que Vèyre no comprendía, ni le interesaba comprender, lo que ocurría en esos terribles años en Cuba. El joven empleado solo deseaba cumplir a cabalidad con el encargo pactado con la empresa Lumière, ganar dinero y regresar a Francia lo más pronto posible. Para él, Cuba, y América por extensión, no eran más que territorios llenos de constantes peligros, de los que había que protegerse. Por eso escribe a su madre:

¡Cuántos acontecimientos tan infaustos se desarrollan cada día!
¡Ah, sí! ¡Me harté de América! Más vale morir 100 veces de hambre en Francia que sufrir en estos países perdidos, ¡Oh el día que veré la tierra de Francia!, ¡qué suspiro voy a echar y cómo voy a decir adiós de buen corazón a la América...! ¡He sufrido demasiado para no regresar jamás! (Vèyre, 1996, p. 60)

Y si bien la historia oficial idealiza en cierta medida al pionero, por su condición *per se* (él trajo a Cuba la historia, “escribió” la primera línea del capítulo primero), pecaríamos de ingenuos si pensáramos que Vèyre fuese

un ente consciente en el registro de una Cuba “real y maravillosa”, que tanto había llamado la atención a los franceses del siglo XIX.

Ese interés sí lo tuvo, desde la distancia, nada más y nada menos que George Méliès, el hombre que convirtió al prosaico cinematógrafo en un arte sofisticado e imaginativo. Para su fértil imaginación y emprendedora audacia, la distancia inmensa que separa a París de La Habana no era impedimento para llevar a la pantalla su versión del estallido del Acorazado Maine. De esta manera, hizo su interpretación del hecho histórico, sin importarle verosimilitud ni objetividad. En su caso, el cine es una fantasía que permite lo mismo viajar a la luna en un cohete que volar a Bagdad en una alfombra mágica. En este exotismo imaginado (de ausencias y presencias), La Habana, y la voladura del Maine, también podían perfectamente coexistir.

Desde el mismo momento de la génesis, los caminos de Francia y Cuba se cruzaron con singularidad en el ámbito del cinematógrafo. Estos rumbos nunca han podido perderse, a pesar de encuentros y desencuentros, de preguntas sin respuestas, o de porfías entre centro y periferia. De esta manera, el siglo XX abriría nuevas puertas que conducirían a muy diversos horizontes.

El camino del siglo XX

Desde muy temprano los espectadores cubanos mantuvieron una peculiar afinidad con la industria francesa del cine. Las casas Pathé y Gaumont, en los primeros años del siglo XX (anterior al estallido de la Primera Guerra Mundial) mantuvieron un indiscutible liderazgo en la comercialización de cintas a la mayor de las Antillas.

En las salas de cines de la época era muy común encontrar un amplio número de realizaciones francesas. Cuba era un excelente mercado para esta industria. Un ejemplo representativo lo constituye el programa de proyecciones del cine habanero Actualidades, el primero construido específicamente con ese fin en Cuba, inaugurado el 18 de abril de 1906. Ese día se exhibieron nada más y nada menos que dieciséis filmes producidos por la empresa Pathé.

En la medida que avanzaba el siglo, el negocio del cine francés se hacía cada vez más rentable para el mercado cubano. Empresarios como Santos

y Artigas no podían menospreciar esta apreciable fuente de ingresos en taquilla, por eso disputaban estrenos y promovían a las estrellas que aparecían en los filmes.

Y si bien es cierto que el desarrollo de la Primera Guerra Mundial fue nefasto para la industria francesa del cine (como también lo fue para la proto-industria cubana) el camino recorrido en las dos primeras décadas del siglo xx marcó una tradición en el consumo de este producto cultural que nunca ha podido borrarse.

Abriéndose paso en diferentes ámbitos históricos, siempre ha existido en Cuba un influjo del cine francés, lo cual puede apreciarse en el culto a figuras como Abel Gance, René Claire, Jean Cocteau o Jean Renoir; las cuales construirían un producto artístico de gran arraigo para la vanguardia intelectual cubana de los años veinte y treinta.

No era nada ajeno para Alejo Carpentier el cine francés, por eso supo no solo valorarlo o criticarlo (en el mejor sentido del término), sino vincularse a su ámbito productivo desde diversas maneras. Entre los años 1927 y 1939 el ilustre intelectual cubano trabajó como guionista de la empresa Gaumont, faceta en la actualidad un tanto olvidada o subestimada dentro de la biografía del famoso novelista.

En los años cincuenta comienza un nuevo momento para la recepción del cine francés en Cuba, marcado sobre todo por la obra singularísima de los jóvenes teóricos que divulgarían sus renovadoras ideas a través de la mítica revista *Cahiers du Cinema*. El influjo de esta publicación, así como del movimiento creativo de la Nueva Ola, fue importante para la intelectualidad cubana de mediados de siglo.

Figuras como Germán Puig, Ricardo Vigón, Néstor Almendros o Guillermo Cabrera Infante se adentrarían a profundidad en el estudio de los postulados de los teóricos franceses, hecho vital para el posterior desarrollo de la obra intelectual de los mismos.

Germán Puig y Ricardo Vigón fundan en 1948 el Cine Club de La Habana, germen de la Cinemateca de Cuba, fundada tres años más tarde, en 1951, con el apoyo de Henri Langlois y la Federación de Archivos Fílmicos. Con apenas 23 años Puig se convierte en el presidente más joven de una cinemateca en el mundo, labor que desempeñaría superando muchos retos y sin ningún tipo de apoyo por parte del estado.

En 1950 Germán Puig viaja a París a estudiar cine, lo cual contribuiría a la difusión en La Habana de los nuevos criterios y tendencias que se gestaban en Francia con relación al séptimo arte. De significativo impacto fue el trabajo de este intelectual en esos años en la industria gala, al colaborar como guionista de Elena Garro y desempeñarse como asistente del director Claude Autant-Lara en la película *L'auberge rouge*, en la que intervendría como actor el mítico Fernandel.

Dos años después regresa a Cuba, donde colaboraría con figuras como Edmundo Desnoes, Carlos Franqui y Néstor Almendros en la realización de cortos de ficción, hoy bastante olvidados dentro de la historia del cine cubano. Regresa a Francia en 1957, graduándose en el Centro Audio-Visual de la Escuela Normal de Saint Cloud y desarrollando posteriormente una sólida obra creativa, sobre todo en el ámbito de la fotografía artística.

En paralelo a la obra desarrollada por este pequeño grupo de intelectuales, figuras como Alfredo Guevara, Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa y José Massip comenzarían a configurar una nueva mirada al horizonte cinematográfico cubano en el anhelo enfático de entender el cine como arte comprometido con la realidad. En 1951, al fundarse la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, estos jóvenes convergerían en una plataforma intelectual dispuesta a establecer alianzas y estrategias que se proyectarían con pasos sólidos hacia el futuro. Y aunque miraban como paradigma creativo más a Roma y al Neorrealismo italiano que al cine francés, nada ajeno les resultaba para sus paradigmas el soberbio movimiento cultural que se desarrollaba en París alrededor de la revista *Cahiers du Cinema*. De ahí que la génesis de *El Mégano* no solo pudiera entenderse como un exclusivo ejercicio neorrealista, sino también como un intento por hurgar en un registro etnográfico de la realidad cotidiana que en cierta medida pudiera recordar la obra temprana de Jean Rouch.

Con la llegada de la Revolución los rebeldes jóvenes de izquierda pertenecientes a la Sección de Cine de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo tienen la posibilidad de gestar la plataforma ideal para materializar sus sueños: el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (Icaic). Con el liderazgo de Alfredo Guevara la entidad enfatizó el carácter artístico del cine y su fuerte compromiso de apoyo a la construcción de la nueva sociedad cubana.

Los primeros momentos del Icaic fueron también los años de la explosión de la Nueva Ola Francesa, fenómeno que comienza a construirse desde los años cincuenta. En paralelo se desarrollan dos revoluciones en el ámbito del cine: una dentro de un polo industrial consagrado (es la patria del cinematógrafo) y otro desde un pequeño país carente de industria fílmica, que anhela crear una nueva sociedad en la cual el cine fuese su peculiar espejo.

La convergencia entre los dos caminos fue crucial. Llegaría de esta forma un singular momento en que ambas cinematografías se tocan y se unen; comenzando poco a poco a autoreconocerse y, también, a definirse en su comunión de intereses y en las esencias identitarias.

En esta ruta, el camino más tortuoso y espinado lo lleva el cine cubano. La ruta de Cuba a Francia se hace difícil en la medida en que los espacios de recepción del cine cubano en el país europeo apenas existen. A través de universidades, de grupos de solidaridad o de entidades culturales puntuales, el cine hecho en la mayor isla del Caribe se abre camino en un mercado dominado por las grandes empresas del audiovisual multinacional. La lucha se hace fuerte, pero poco a poco la industria cubana se hace sentir a partir de la conquista de un público selecto, que encuentra en esta filmografía del Caribe temas y formas de abordar la realidad alejadas de patrones comerciales y de esquemas reiterativos del cine industrial. Estos cinéfilos mantendrán su fidelidad a través de los tiempos en el apoyo continuo de acciones promocionales que incluyen la realización de pequeños festivales, o la invitación a realizadores representativos que comentan y valoran sus trabajos.

Del otro lado del Atlántico la historia será diferente. Con el triunfo revolucionario, y la creciente confrontación con los Estados Unidos, se reduce drásticamente la presencia del cine norteamericano en las salas de exhibición del país caribeño. Debido a las restricciones provocadas por la ley del embargo comercial cesan las operaciones con las empresas exhibidoras estadounidenses, lo que provoca un cambio radical en la oferta cinematográfica de los circuitos cubanos. Comienza un momento excepcional para la historia de la recepción fílmica en Cuba, ámbito en el que aparecen dentro del circuito filmografías como la soviética, o la de países de Europa del Este, apenas conocidas por el público cubano. Dentro de este difícil contexto, el Icaic asume una política enfocada a promocionar el mejor

cine universal en las pantallas y, por supuesto, la difusión de lo mejor del cine galo no se hará esperar.

En este ámbito el cine francés sale fortalecido. La tradición de consumo de esta cinematografía apuntala la amplia presencia de películas de este país en las tres primeras décadas de la Revolución. Se abren las puertas a un público que disfruta las comedias y los dramas, los filmes de aventuras y los policíacos, la ficción y el documental. El cubano reconoce y admira a estrellas como Gerard Philippe, Jean Gabin, Jean Marais, Alain Delon, Jean Paul Belmondo, Louis de Funès, Catherine Deneuve, Pierre Richard, entre otros muchos. En esta misma cuerda, se fomenta un sector de cinéfilos que admiran a directores como Francois Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Alain Resnais, Louis Malle, Jacques Demy o Agnes Varda.

En un ambiente de fiebre por el cine, los espectadores persiguen los estrenos, buscan literatura para informarse y cada vez más se mantienen al tanto de lo que pasa en la industria francesa del entretenimiento, asunto en el que los medios de comunicación tampoco estarán ajenos.

Muchas de las figuras que protagonizan el nuevo cine francés viajan a Cuba y se conmocionan ante una sociedad que se enfrenta a grandes retos en la construcción de su nueva realidad. Cuba se pone de moda para la intelectualidad de izquierda francesa, y a Cuba le cantan los artistas desde perspectivas diversas y también polémicas.

En julio de 1959, cuatro meses antes de su muerte, Gerard Philippe visita Cuba y su presencia es ampliamente seguida por la prensa. Alfredo Guevara en un artículo publicado en la revista *Cine cubano* comenta:

En aquella época no éramos tantos. Pero no faltó nadie al encuentro que la gente de cine organizó a Gerard Philippe. Fue en el quinto piso del Atlantic, un “moderno” edificio de corte californiano donde el ICAIC había organizado sus modestas oficinas. En la improvisada sala que sería de proyecciones se reunieron más amigos de los que podíamos recibir. Y Gerard, familiarmente, como uno más entre nosotros, dijo las cosas más profundas, narró experiencias excepcionales, abordó los temas y problemas cotidianos del creador, y específicamente del actor, y mostró su compromiso de artista con la verdad y con la vida (Guevara, s.f., p. 61).

La plena identificación entre los artistas de ambas cinematografías marcó una pauta extraordinaria en el horizonte histórico de estas culturas, sobre todo en los primeros años de la Revolución. Se descubrían de esta manera más afinidades que diferencias, más puntos en común que contradicciones y, sobre todo, se identificaba una historia común en ambos pueblos que delineaba una identidad compartida. Poco tiempo después llegarían figuras como, Jean Paul Sartre, Joris Ivens, Henri Cartier Bresson, Armand Gatti o Agnès Varda, los cuales abrirían puertas cada vez más entrañables dentro de la relación entre creadores.

En 1962 se realiza la primera coproducción entre Francia y Cuba en el ámbito del largometraje de ficción: *El otro Cristóbal*, dirigida por un singular creador Armand Gatti. Poeta, dramaturgo, luchador antifascista, este creador expresa metafóricamente su visión sobre América Latina, una región llena de color, mestizaje y luz; cuyas luchas constantes contra las dictaduras marcan un destino de resistencia y coraje.

Si para Gatti la metáfora era esencial en su interpretación de lo latinoamericano y lo caribeño, para Agnès Varda la vivencia exquisita y minuciosamente documentada marca una forma de hacer cine de alto compromiso con la realidad a la que se enfrenta. Agnès Varda es ante todo una documentalista que explora y descubre formas, texturas, rostros, realidades y vivencias. Su frente de batalla lo define bien al lado de la cámara, junto a su vida, por eso en todo proyecto se involucra como un personaje más que vibra, de manera emotiva, en cada plano, en cada escena, en cada secuencia.

Varda llegó a Cuba justo después de estrenar su universal éxito, *Cleo de 5 a 7*. Era mujer de cine, autora en todo el sentido de la palabra, y su talento imponía un discurso de gran fuerza expresiva dentro de un mundo del audiovisual en ese entonces dominado casi en exclusivo por los hombres. Ante la conmoción que le provoca la realidad cubana la artista decide exponer sus impresiones en un singular saludo. Sobre su proyecto expone:

Voy a tratar de hacer un cortometraje basado en las fotografías que he hecho aquí, un “Cuba-Fixe”. Mi visita ha sido demasiado rápida para poder tener tiempo de pensar en un filme y realizarlo. He hecho fotografías porque es más rápido. Después, puedo pensar en una manera de combinarlas, montarlas, presentarlas. Primero había pensado en hacer un libro, pero me di cuenta que aquí el

elemento musical, la danza, el sonido, son muy importantes, y que un libro no daría cuenta de ello. Por eso he pensado en un filme, aunque hecho con fotografías, pero con la dimensión de un sonido (Iznaga, 1963, p. 4).

Varda aporta a la historia del cine universal uno de los documentales más originales de todos los tiempos. *Salut les cubains* (1962) explora una realidad llena de alegría y música, pero también enfoca con la cámara a un pueblo que expone con autenticidad su vida en blanco y negro y en alto contraste, al mejor estilo de la obra fotográfica de su compatriota Cartier-Bresson.

La realizadora hace arte combinando disciplinas como la fotografía, el cine y la música. En este *collage* lleno de ritmo y fuerza vital no pierde la mirada en la superficie, sino que explora lo simple y lo complejo, lo popular con lo culto; el folklore con la moda, las tradiciones con las novedades; las figuras políticas con los ídolos de la cultura popular, los grandes escritores, junto a los grandes pintores.

Y, por último, la autora mira al cine cubano y a sus cineastas, responsables indiscutibles de ese cine que se levanta y crece en el contexto de América Latina y el Caribe enfrentándose a todos los retos y adversidades posibles. Varda habla con ellos, los retrata, los fotografía, los impulsa, los critica y los alaba; pero ante todo siente hacia ellos una admiración sin límites, en particular hacia los documentalistas.

Sara Gómez, una de las jóvenes cineastas que la acompañan en su vida exploración a lo largo y ancho de Cuba, se convertiría pocos años más tarde en una de las creadoras más singulares de nuestro séptimo arte. Mujer negra, Sara supo encontrar en Agnès Varda un enérgico referente de fuerza que impulsaría su carrera. Por eso en su primer gran documental, *Iré a Santiago*, filmado en 1964, la influencia de la realizadora francesa resulta innegable.

Agnès Varda demostraría con su manera de ser, y con su obra, las enormes potencialidades del cine como hecho expresivo. También alertaría a los creadores cubanos sobre el lastre del didactismo y el verbalismo, alentando la realización de obras formalmente más arriesgadas y experimentales, las cuales tomaran como base una realidad única, digna de ser representada en su espectacular fuerza.

Después de la visita de Agnès Varda el cine cubano fue diferente, sobre todo el documental, el cual exploró caminos más amplios y diversos que definirían los rasgos de una escuela que para 1965 aportaría obras legendarias como *Now!*, de Santiago Álvarez.

El cálido abrazo con la Nueva Ola en los años sesenta también fue decisivo para el cine cubano de ficción de esos tiempos. Quizás no sea todavía suficientemente reconocida (o estudiada) la marca estilística de esta escuela en la estética de una película tan trascendental como *Memorias del subdesarrollo*, de Tomás Gutiérrez Alea.

En mayor o menor medida, o de una manera más o menos original, otras obras del cine cubano de ficción de los sesenta se encuentran marcadas por la huella del *Nouvelle vague*. No deben subestimarse realizaciones de Fausto Canel como *Desarraigo* (1965) y *Papeles son papeles* (1966); así como películas como *Tránsito* (1964) y *Un día en el solar* (1965), de Eduardo González Manet, autor que ha mantenido una estrecha relación con Francia a lo largo de su carrera creativa. El primero de estos cineastas vivió en París entre 1968 y 1975 y dirigió varios documentales para la televisión, así como cortometrajes de ficción que fueron exhibidos en diversos festivales de cine. El segundo, por su parte, estudió teatro en París, en la Ecole Pedagogique de Jeux Dramatiques, graduándose de esta prestigiosa institución en 1954. González Manet también estudió pantomima con Jacques Lecoq entre los años 1956-1958 y trabajó como actor en programas de la televisión francesa. Vive en Francia desde 1968.

Una figura excepcional en su relación con el cine francés ha sido Néstor Almendros. Entre 1966 y 1976 este prestigioso director de fotografía tuvo el honor de trabajar al lado de directores como François Truffaut o Éric Rohmer, forjando en esa etapa su excelencia en el dominio de la luz. Su autobiografía, *Días de una cámara*, editada por primera vez en 1980, tuvo el privilegio de contar con un prólogo escrito por el maestro Truffaut, titulado, “Las luces de Néstor Almendros”.

Néstor Almendros es uno de los mejores directores de fotografía del mundo, uno de aquellos que luchan para que la fotografía del cine de hoy no sea indigna de lo que fue en los tiempos de Wilhelm Gottlieb Biffer, el cameraman de D. W. Griffith. El libro de Almendros contesta preguntas que ningún cineasta de hoy puede evitar plantearse: ¿Cómo

impedir que la fealdad llegue a la pantalla? ¿Cómo limpiar una imagen para aumentar su fuerza emocional? ¿Cómo lograr que resulten convincentes las historias que tienen lugar antes del siglo xx? ¿Cómo encajar entre sí los elementos naturales y los artificiales, los de fecha precisa y los intemporales, en el interior de un mismo fotograma? ¿Cómo dar homogeneidad a materiales dispares? ¿Cómo luchar contra el sol o dominarlo a voluntad? ¿Cómo interpretar los deseos de un realizador cinematográfico que sabe bien lo que no quiere, pero que no sabe explicar lo que quiere? Esperaba encontrarme con un libro instructivo, pero no sabía que además iba a emocionarme (Truffaut, 1996).

La bisagra de dos siglos y la apertura hacia nuevas puertas

Durante los años noventa el cine cubano asume diversas estrategias de producción para garantizar la supervivencia de este arte. Las circunstancias económicas por las que atraviesa el país obligan a trazar nuevos rumbos en una industria seriamente afectada por el encarecimiento de las materias primas y las posibilidades de acceso a los medios tecnológicos. Las nuevas circunstancias, marcadas por la caída de los países socialistas de Europa del Este y la desaparición de la URSS, afectan todos los renglones económicos, incluido el cine.

La necesidad de concretar coproducciones con empresas filmicas extranjeras se asume como variante decisiva para materializar los proyectos audiovisuales. La industria se abre al exterior con fuerza, aunque es justo recordar que el Icaic contaba con un significativo historial de coproducciones en las décadas anteriores, algunas de ellas desarrolladas con el apoyo de productoras francesas.

Películas como *El recurso del método* (1978), de Miguel Littín; o *El señor presidente* (1983), de Manuel Octavio Gómez demostraron potencialidades y capacidades de la industria cubana con respecto a su inserción en el sistema productivo europeo, mercado que resultaba difícil de conquistar, pero vital para la difusión de esta cinematografía.

A principios de los años 80 una obra de tanta complejidad como *Cecilia*, de Humberto Solás, había brindado una nada despreciable experiencia a la industria cubana con relación a las peculiaridades de las producciones

de carácter multinacional. En su inevitable ambigüedad, estas coproducciones implicaban una cierta concesión a los patrones del mercado, pero para el Icaic, que vivía en los 90 una coyuntura marcada por la precariedad tecnológica y financiera, era la única opción que permitía no solo su subsistencia, sino también su proyección al futuro.

En estas circunstancias históricas se realiza una de las cintas más representativas de Humberto Solás: *El siglo de las luces*. La complejidad de la producción de esta cinta es digna de un largo análisis. Coproducida con la URSS y Francia, el tiempo transcurrido entre la primera toma y el corte final estuvo marcado por dramáticos cambios geopolíticos que incluyeron, nada más y nada menos que la desaparición de la Unión Soviética. No obstante las adversidades, Solás pudo concretar una peculiar obra que se estrenaría en las difíciles condiciones del Período Especial cubano. Excepcional superproducción dentro de un ámbito industrial marcado por la precariedad, el éxito de esta cinta mucho le debe al apoyo de Francia y, en especial, a canales televisivos como SFR, FR-3 y La Sept.

La última década del siglo xx estuvo marcada por la proyección internacional del cine cubano. Para el impulso de este acontecimiento, Francia constituirá una plataforma de vital importancia.

Una serie de razones argumentan el protagonismo del país europeo con relación al “lanzamiento” internacional del cine cubano, entre estas podemos citar: el ferviente apoyo brindado a Cuba por los grupos de solidaridad, la existencia de un sector de la intelectualidad francesa muy interesado en Cuba y en el devenir de la Revolución cubana; el auge del turismo en la mayor de las Antillas y la presencia de un mercado europeo muy potente en este sector; el papel desempeñado por el Canal + y su capacidad para promover coproducciones no solamente con Cuba, sino también con otros países de América Latina en un momento donde la industria se encontraba en crisis en todo este ámbito y, sobre todo, el interés general por Cuba debido a su excepcionalidad en el ámbito del socialismo, hecho que propicia una mirada de atención por parte de estudiosos, investigadores, periodistas, politólogos, entre otros.

En el 1991 se presenta en el Centro George Pompidou la mayor muestra de cine cubano jamás realizada en el extranjero. La curaduría de este evento estuvo a cargo del intelectual brasileño Paulo Antonio Paranagua, quien desempeñó su labor en estrecha colaboración con el Icaic. Por primera

vez el público europeo tuvo acceso a una bien fundamentada selección de obras filmicas realizadas en Cuba, lo que demostraba la calidad de una cinematografía que había hecho historia a contrapelo de todas las adversidades posibles.

El intercambio de miradas fue recíproco: a partir de 1996 comienza a desarrollarse en Cuba el Festival de Cine francés, evento que promociona las novedades de una industria cuya presencia se extrañaba en las pantallas cubanas en el difícil contexto de los finales del siglo xx.

Pero si bien la recepción del cine galo decreció en los salas cubanas en los años 90, y en la primera década del siglo XXI, ese mismo contexto histórico fue testigo de un hecho de gran interés para los estudios del cine del país caribeño: el éxito comercial en las pantallas francesas de producciones como, *Fresa y chocolate*, *Lista de espera* o *Buena Vista Social Club*. Los grandes circuitos comerciales abren sus puertas a una cinematografía que hasta ese momento solo se exhibía en festivales, universidades, cines de arte o cinematecas. Por primera vez el cine cubano llega al gran público francés, en toda su dimensión y complejidad.

Cuba se pone de moda y hacia ella van también los productores. En el ámbito de la realización audiovisual deben citarse obras como: *Terre Indigo* (1996) de Jean Sagols; *Salsa* (2000), realizada por Joyce Sherman Buñuel; *Robinson Crusoe* (2003), dirigida por Thierry Chabert; y la muy comentada, *Regreso a Ítaca* (2015), de Laurent Cantet. No debe dejar de mencionarse la célebre serie documental dirigida por Axel Ramonet: *Moi, Fidel Castro*, de extraordinario valor histórico, estrenada en 2004.

El capital francés fue muy importante para financiar diversos proyectos concebidos por realizadores cubanos. En este sentido, deben mencionarse títulos como: *Lista de espera* (2000), de Juan Carlos Tabío; o *Vuelos prohibidos* (2015), de Rigoberto López.

Uno de los realizadores cubanos que más se ha apoyado en la industria francesa para desarrollar su obra ha sido Enrique Colina. Su sistemática presencia en entidades universitarias de este país europeo le posibilitaría un significativo acercamiento al ámbito audiovisual francés, lo cual fructificaría en el financiamiento de obras como: *Entre ciclones* (2003) (su primer largometraje de ficción), así como los documentales *Los "bolos" en Cuba y una eterna amistad* (2011) y *La vaca de mármol* (2013).

En los últimos diez años la relación entre el cine cubano y el universo institucional francés dedicado a educación y la cultura ha sido muy estrecha. A raíz de la inclusión del Noticiero Icaic Latinoamericano en el Registro Memoria del Mundo, de la Unesco, el Instituto Nacional del Audiovisual de Francia y el Icaic firman el 21 de junio de 2012 un importante convenio para garantizar la conservación y digitalización de este importante monumento de la cultura fílmica cubana.

El interés que despierta hoy el cine cubano en el ámbito académico francés ha posibilitado que cada vez más investigadores se acerquen a su estudio y valoración crítica. Esta peculiar relación científica tiene antecedentes notables a través de la obra de personalidades como George Sadoul, quien visitara a Cuba a principios de los años sesenta; Jean Lamore, una de las figuras de mayor prestigio en el estudio de la realidad política e histórica de la mayor de las Antillas; o Ignacio Ramonet, cuyos estudios sobre la historia de nuestro séptimo arte se remontan a los años setenta.

En la actualidad, figuras como Emmanuel Vincenot, Julie Amiot-Guilouet o Nancy Berthier desarrollan importantes valoraciones sobre el cine cubano desde ricas perspectivas teóricas. En este aspecto, se debe enfatizar también el papel histórico desempeñado por la Universidad de Burdeos, entidad que ha acogido a numerosos especialistas cubanos del ámbito de las ciencias sociales que han trabajado las peculiaridades de su cinematografía de manera sistemática.

Nunca se cierran los caminos

En 2016 se estrena la cinta *Chocolat*, del realizador Roschdy Zem. La producción de la cinta formó parte del homenaje que le realizara el pueblo francés al mítico payaso cubano en conmemoración del centenario de su muerte. Chocolate, quien también fuera pionero del cine, había muerto pobre y arruinado en Burdeos el 4 de noviembre de 1917. La cinta fue proyectada varias veces en la televisión cubana, pero sufrió una pobre acogida, tanto por la crítica como por el público. En parte, esta fría recepción estuvo motivada por el triste desconocimiento de este personaje en la tierra que le vio nacer. Encarnado magistralmente por Omar Sy, Chocolate miró a los cubanos desde la distancia y a través de pequeñas pantallas. Como espectáculo efímero, la televisión cerró sus transmisiones para dejar

en confuso olvido la triste historia del primer cubano que posara para una cámara cinematográfica.

Acercarse a la historia de los encuentros y desencuentros entre Cuba y Francia en el camino del cine resulta un seductor reto al que debemos asomarnos sin rubores. A la escritura de este singular relato llegaremos paso a paso, tratando de salvar encrucijadas y enigmas que avizoran la espectacularidad de su horizonte. Por eso nuestra pantalla debe abrirse sin ambages a esta película que comenzó en 1895 y que nunca puede terminar. Más allá del blanco y negro, el color, o la tercera dimensión, el filme se hará vida para que todos entremos en los límites del fotograma. Pero ojalá no nos pase igual que a Chocolate.

Referencias

- AGRAMONTE, A. (1966). *Cronología del cine cubano*. La Habana: Ediciones Icaic.
- AGRAMONTE, A. Y CASTILLO, L. (2011). *Cronología del cine cubano I*. La Habana: Ediciones Icaic.
- GUEVARA, A. (s.f). Recuerdos de Gerard Philipe. *Cine Cubano*, 2(7), 58-63.
- IZNAGA, D. (1963). Encuentro con Agnes Varda. *Cine Cubano*, 1-5.
- TRUFFAUT, F. (1996). Las luces de Néstor Almendros. En Almendros, N., *Días de una cámara* (pp. 7-8). Barcelona: Seix-Barral.
- RODRÍGUEZ, R. (1992). *El cine silente en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas.
- VÈYRE, G. (1996). *Gabriel Veyre, representante de Lumière: cartas a su madre*. México: Instituto Mexicano de Cinematografía.