

EL CINE

El cine en español en los Estados Unidos

Roberto Fandiño
y Joaquín Badajoz

El cine en español en los Estados Unidos

Roberto Fandiño y Joaquín Badajoz

Siglo XX: los hispanos

Roberto Fandiño

Introducción

Como parte de un continente en el que la mayoría de los países son de habla española, era de esperar que, apenas surgido el cine sonoro en los Estados Unidos, nuestro idioma hiciera sentir en él su presencia. Se empezó por frases ocasionalmente pronunciadas en el contexto del idioma inglés cuando una situación lo requería. Hallar esos momentos obligaría a rastrear entre películas parcial o enteramente desaparecidas o conservadas en precarias condiciones; un material que corresponde al período experimental —entre 1926 y 1929—, cuando la industria, en posesión de una técnica viable y segura, decide cambiar todas las estructuras y hacer que las películas se realicen y se proyecten con un sonido sincrónico que reproduce los sonidos ambientales y, sobre todo, las voces de los artistas que nos hablan desde la pantalla.

Sabemos que desde sus inicios, además de las frases ocasionales incluidas con un sentido realista en películas habladas en inglés, se hicieron cortos musicales en los que, por su importancia, no podían faltar las canciones en nuestro idioma. Poco tiempo después, por necesidades primordialmente comerciales, se llegó a las películas íntegramente habladas en español.

Entre las sorpresas desagradables que trajo el sonoro a la industria estadounidense se hallaba la posibilidad de perder el mercado de los países donde no se hablaba inglés, que hasta ese momento habían podido disfrutar sin barreras de un arte basado en la universalidad de la imagen y en unos rótulos, fáciles de traducir a otros idiomas, que especificaban los diálogos o aclaraban situaciones. Los magnates del cine de los Estados Unidos, temerosos de quedarse sin los mercados que habían llegado a controlar mundialmente, decidieron hacer de los estudios, al mismo tiempo, fábricas de traducciones de películas. Las soluciones que se impondrían después, el subtítulo o el doblaje, de momento resultaban poco confiables y se pensó que lo ideal sería hacer hablar a los actores en los idiomas de los clientes más asiduos y rentables: los de Francia, Alemania, Italia y los de habla española (España e Hispanoamérica). Pero hacer que los actores hablaran todas las lenguas era imposible, por lo cual el procedimiento que se adoptó fue el de las versiones. Para lograrlas solo se necesitaría, aprovechando los mismos sets, los mismos encuadres de cámara y los mismos movimientos de los actores, reemplazar a estos últimos por otros procedentes de los distintos países. Como el mercado más apreciado fue el hispano, las versiones más numerosas resultaron ser las habladas en español. Alrededor de ciento cincuenta películas de largometraje, muchas de ellas originales, y más de la mitad de este número en cortometrajes, se realizaron entre 1929 y 1939, año en que se abandonó una práctica que hasta cierto punto había sido descabellada y la industria se confió definitivamente al doblaje y el subtítulo. Principalmente en España, el público renunció a escuchar el timbre de la voz y las modulaciones y entonaciones de los actores y aceptó que estos fueran sustituidos por los llamados actores de doblaje. En Hispanoamérica predominó el subtítulo.

Comienzan las versiones

Desde los tiempos del cine mudo la presencia de los hispanos en Hollywood se había hecho notar. Varios nombres de actrices y actores brillaron en esa época: Dolores del Río, Ramón Novarro, Gilbert Roland, Antonio Moreno, y otros con menos brillo ya estaban allí e iban tomando posiciones: Lupe Vélez, Lupita Tovar, Raquel Torres, Barry Norton, José Crespo, Andrés de Seguro, Mona Maris, Paul Ellis, entre otros. La noticia de que los estudios se disponían a realizar películas habladas en español se propagó rápidamente y resultó un llamado al que acudieron espontáneamente muchos más de todas partes. También los estudios mandaron emisarios a otros países a buscar talentos y firmar contratos. Solo en la nómina de la Fox, se cuenta 'por encima del centenar de personas nativas de países de habla hispana en la compañía. Cincuenta y cinco eran artistas españoles, entre los cuales destacaban: Ernesto Vilches (1879-1954), María Fernanda Ladrón de Guevara (1896-1974), Conchita Montenegro, Luana Alcañiz (1906-1991), y Carmen Larrabeiti (1904-1968); y sesenta y nueve hispanoamericanos: treinta y siete mexicanos, ocho chilenos, siete argentinos, seis cubanos y los restantes de los diversos países de América Central y el Cono Sur' (Agramante y Castillo, 1998).

A Hollywood fueron más de un centenar de españoles, entre ellos algunas figuras connotadas como Rafael Ribelles, su mujer María Fernanda Ladrón de Guevara, Valentín Parera, Julio Peña, Eduardo Ugarte y Luis Buñuel, contratados por la Metro; Catalina Bárcena, Gregorio Martínez Sierra, Rosita Díaz Gimeno, Miguel Ligeró, Ana María Custodio, Carmen Larrabeiti y Carlos Díaz de Mendoza, por la Fox. De manera especial se contrataron escritores para adaptar al español los diálogos en inglés y, a veces, para atender sus propias creaciones, como Enrique Jardiel Poncela, Edgar Neville, Miguel de Zárraga, José López Rubio, Antonio de Lara 'Tono', Eduardo Ugarte, Paul Pérez y René Borgia.

El período más intenso de producción transcurrió entre 1930 y el otoño de 1931. En año y medio se hicieron más filmes en español que en todo el tiempo restante. Tuvo tanta importancia y fue tan numerosa esta producción, que en un momento dado la mayoría de las películas que se veían en las pantallas de las capitales del mundo hispano eran producidas en Hollywood o sus colaterales de la Paramount (Astoria, en Nueva York, y Joinville, en París). Pero, aunque el público las tomaba como suyas, terminó rechazándolas. A la postre las versiones no tuvieron éxito.

En realidad, se trataba de subproductos que copiaban unos modelos cuidadosamente realizados por unos profesionales formados en otra cultura más desarrollada, en lo que a las artes escénicas se refiere, y los directores que se utilizaban para dirigirlos frecuentemente eran de segunda o tercera clase, a veces los que habían fracasado en realizaciones de la industria en inglés. Tampoco los estudios estaban dispuestos a invertir en las versiones un capital que se acercara al que costaban los originales. Y el público hispano en muchas ocasiones prefirió ver estos originales aunque no entendiera lo que en ellas se decía, porque podía disfrutar de obras hechas con rigor e inspiración y con actores excelentes que había conocido y admirado desde el período mudo. Para los americanos se supone que las películas en español no eran más que productos explotables cuyo valor se medía por su rendimiento.

Todas las razones anteriores han sido aducidas, pero seguramente no es todo, y apenas se lee en los trabajos que estudian la época —como las numerosas entrevistas que realizara Hernández Girbal (1992)— una sola línea autocrítica, y lo cierto es que el cine que se hizo en España y países de Hispanoamérica, inmediatamente después de esta experiencia, no fue muy superior a las versiones. La calidad de los intérpretes hispanos y, sobre todo, su formación no alcanzaban el nivel de los estadounidenses, y asimismo ocurría con los realizadores. La referencia más inmediata que todavía tenía el cine en ese momento era el teatro y el de mayor influencia en el mundo hispano era el de España, un teatro que todavía

utilizaba la anticuada concha del apuntador y en el que los actores, más que decir, declamaban. En los años treinta y cuarenta en Hispanoamérica surgió una generación de teatristas que modernizó la escena, pero ya la antigua metrópoli, inmersa en la guerra civil, había detenido el reloj y la renovación le llegó tarde. A eso alude el director teatral cubano Francisco Morín cuando, refiriéndose a una visita de la compañía de María Fernanda Ladrón de Guevara, dice que ‘su teatro (sus fines y su estilo) estaba muy lejos de lo que hacíamos y de lo que nos proponíamos hacer’ (1998). Aunque para los ‘latinos’ el espectáculo es solo el espectáculo, no el negocio del espectáculo, y este planteamiento acusa una intención artística más elevada, eso no quiere decir necesariamente que el resultado tenga que serlo.

Una guerra peculiar

Uno de los aspectos más importantes, que los productores de habla inglesa no tuvieron en cuenta, fue el que provocó la llamada ‘guerra de los acentos’. Para ellos el español era el mismo idioma dondequiera que se hablara, pero para los que lo hablaban carecía de sentido que miembros de una misma familia denotaran, uno, su procedencia andaluza, otro, un acento mexicano, y otro más, argentino. La búsqueda de un acento neutro no tuvo éxito. Los mexicanos, sobre todo, aspiraban a imponer su modo particular de utilizar el idioma, que chocó con el de los españoles. Edgar Neville, a la pregunta de Florentino Hernández Girbal ‘¿Qué fue lo primero que hizo en Metro?’, respondió: ‘Lo primero, luchar con los elementos sudamericanos que intervenían en las versiones españolas. ¡No puede usted imaginarse la clase de guerra que nos hacían en su deseo de seguir teniendo allí la hegemonía de todo lo español! Campañas en periódicos, maniobras cerca de los dirigentes del Estudio, oposición personal; en fin, todo lo que pudiera redundar en contra nuestra y beneficio suyo. [...] Por entonces logré llevar a Hollywood a Eduardo Ugarte y a José López Rubio; pero no por esto se acabó nuestra lucha con los sudamericanos, que deseaban imponer en los filmes un español absurdo. A tal extremo llegó su intromisión, que en el set producíamos discusiones tremendas: nosotros, velando por la pureza del idioma, y ellos, defendiendo sus modismos’ (Hernández Girbal, 1992: 77).

El problema no estaba en la forma en que ha evolucionado el español en los distintos países (que no se ha diferenciado tanto como ha sucedido con otros idiomas), sino en la intolerancia; una intolerancia que se hace evidente en el propio Neville al suponer que la única evolución válida del español es la que se ha producido en su región y al pensar que los modismos son una exclusividad de los demás. Todos padecemos ese rechazo a aceptar modalidades que presenten una cierta dificultad para entenderlas hablando nuestro propio idioma.

La solución hubiese sido que las versiones se atuvieran al acento del lugar y si este no estaba definido se adoptase el que más conviniese a la trama y que los personajes de otras nacionalidades estuviesen justificados por el argumento, pero dada la disponibilidad de los actores, las exigencias del guión y la poca sensibilidad de los productores yanquis en este sentido, el asunto resultaba sumamente complicado y quedó sin solución. Para atenuarlo en alguna medida se creó el cargo de director de doblaje, que cuidaba la dicción de los actores y le daba unidad y coherencia a las frases. El director de doblaje llegó a ser tan importante que en muchas ocasiones terminó asumiendo las funciones del director del filme, incapaz este, a veces, de entender los diálogos por no hablar español.

Las opiniones negativas del público y la crítica decidieron que los grandes estudios desecharan la producción de versiones y el cine en español en los Estados Unidos sufrió una recesión. Solo la Fox continuó haciéndolas con cierta regularidad hasta que en 1935 también las desechó. Luego, aquellos las retomaron con alguna frecuencia, pero ya no con los

planteamientos iniciales. En esa segunda etapa, no sometida a la producción en serie, es donde encontramos las mejores realizaciones. A partir de 1939 y más tarde con la Segunda Guerra Mundial, se creó una situación en la industria del cine que dejó fuera toda posibilidad de continuarlas. La mayoría de los técnicos y artistas regresaron a sus casas. El futuro del cine hablado en nuestro idioma en los Estados Unidos pasaría a otras manos y perseguiría otros objetivos menos espurios que los meramente comerciales, pero eso ocurriría años después.

Los resultados

La valoración definitiva de lo que significó esta etapa para la cultura del cine hablado en español ha estado sometida a diferentes opiniones. Por un lado, hay que considerar las consecuencias de separar un elevado número de talentos de sus países de origen e incorporarlos al medio hollywoodense; por el otro, lo que hubiesen o no hubiesen podido hacer de no haber emigrado. Se puede pensar que la experiencia fue un buen entrenamiento, tanto para los actores como para los directores mexicanos, que favorecieron la industria de su país cuando se integraron a ella. También, que proporcionó un modo de subsistir a los que con el advenimiento del sonoro hubiesen perdido su puesto de trabajo en Hollywood. Mientras que Juan B. Heinink y Robert G. Dickson han expuesto que: 'Fuera cual fuera su verdadera intención, lo cierto es que con el invento de las versiones múltiples en diferentes idiomas, los productores del cine norteamericano desviaron camino de Hollywood a los profesionales que hubieran podido iniciar el despegue industrial en sus países de origen, debilitando o anulando los posibles brotes de competencia. Aunque para algunos esto serviría de promoción, los elementos de valor allí trasladados fueron, en general, infrutilizados y malgastados en productos de inferior calidad, motivando en el público una consecuente preferencia por el auténtico cine americano original, con subtítulos o doblado, y un rechazo de todo lo demás como material de desperdicio' (1990).

Es cierto que se produjeron muchas películas de inferior calidad, pero en esa época incipiente del sonoro, cuando ni Hispanoamérica ni España estaban preparadas para realizaciones complejas de largometrajes, aunque movidos solo por intereses mercantilistas, los estudios de Hollywood y muchos productores independientes propiciaron que pudieran hacerse películas en nuestro idioma que de otro modo no hubieran existido y, entre ellas, algunas que forman parte de lo más apreciado del público hispano como son las de Carlos Gardel, que siete décadas después se siguen poniendo y son objetos de culto. Con alguna distancia, pero formando parte también de los mitos cinematográficos de nuestros pueblos, están las de José Mojica y Tito Guízar, y algunos filmes de fuerte carácter español, como *Angelina o el honor de un brigadier*, que sirvieron de modelo a los que se hicieron más tarde en la Península. Una revisión concienzuda de todo este material seguramente revalorizaría algunas más.

El historiador argentino Domingo di Núbila piensa que las películas de Gardel fueron 'un factor que contribuyó decisivamente a popularizar al cine sonoro argentino de los primeros tiempos' (1998).

Algunos piensan que no en todos los casos la versión resultaba una caricatura chapucera del original. A principio de los noventa, se encontró en Cuba una copia de la desaparecida versión española de *Drácula*, que levantó el entusiasmo de la crítica al punto de considerarla superior al original dirigido por Tod Browning e interpretado por Bela Lugosi. En esta, el siniestro personaje está a cargo del actor español Carlos Villarías. Pero para los críticos cubanos Arturo Agramante y Luciano Castillo, este provoca 'más conmiseración que pavor' (Agramante y Castillo, 1998: 49). El entusiasmo por esta versión tal vez se deba a un súbito ataque de chovinismo hispano.

Las películas

En agosto de 1926, Vitaphone estrenó el primer corto sonoro de ambiente español, el cual conservaría su título original, *La fiesta*, sin traducirlo al inglés, con actuaciones de la vocalista Anna Case y los bailarines españoles Los Cansinos. En noviembre de ese mismo año, la famosa cantante española Raquel Meller realizó ante las cámaras sonoras de los estudios Fox-Movietone en Nueva York varios números de su repertorio como *La mujer del torero* y *Flor del mal*. Con estos filmes comienza Robert G. Dickson su 'recorrido histórico a través de los años de la producción de películas en español' en los Estados Unidos (2007).

Eventualmente, fueron apareciendo otros cortos hasta que, tomada la decisión de producir de manera regular películas sonoras en español, una empresa representada por la Universal produce un corto musical, *Una noche en Hollywood*, con el polifacético José Bohr, cantando y bailando. Bohr había nacido alemán y había crecido en el sur de Chile desde los cuatro años; luego, a los veinte, se radicó en Buenos Aires y, tras nacionalizarse argentino, emigró a los Estados Unidos. Tenía entonces veinticuatro años y era infatigable. Unos meses después de *Una noche en Hollywood*, apareció en otro corto, *Blanco y negro*.

Pero es Nueva York la ciudad que de pronto se convierte en el centro de producción de las películas en español por una nueva compañía, la Empire Production Inc. De ella saldría un buen número de cortos cantados y hablados en español. El moscovita Arcady Boytler (que luego haría una larga y fructífera carrera en México), además de ser el artista principal, tenía a su cuidado estas producciones, que también contaban con los cantantes españoles Fortunio Bonanova y Juan Pulido. Rodados en los estudios Metropolitan de Fort Lee, en Nueva Jersey, producirían una serie de títulos de filmes dramáticos y musicales, como *Sombras vengadoras*, *Flor de pasión*, *Los bombones del Abor*, *Granada...*

Dirigida por Juan J. Pablo, quien se había dado a conocer en el mundo del espectáculo como el ilusionista Li Ho Chang, surgió también en Nueva York, por esta misma época, la Hispano American Movitonal Films. Produjo una serie de musicales y comedias que se exhibieron con el título de *Revista hispano americana*. En ella intervenían el cantante mexicano Rodolfo Hoyos, la Orquesta Sanabria, de Puerto Rico, y la actriz española Carmen Rodríguez.

En medio de esta producción variada de cortos de no más de veinte minutos de duración, aparece el primer largometraje. Juan B. Heinink y Robert G. Dickson, a quienes debemos el estudio más completo realizado sobre este período del cine en español en los Estados Unidos, lo narran de manera no exenta de humor:

Entonces entró en escena René Cardona, un cubano de 23 años que había actuado de galán joven junto a Raquel Meller en el primitivo corto sonoro *La mujer del torero* (1926). Él iba a ser el aventurero que tuvo la audacia de producir el primer proyecto de largometraje hablado en español. Con escaso capital, funda la compañía Cuba Internacional, y en septiembre de 1929 filma en los estudios Tec-Art de Hollywood *Sombras habaneras*, bajo la dirección de Cliff Wheeler, un militar austriaco, hijo de príncipes. [...] El ilusionado Cardona, que había reservado para sí uno de los papeles estelares, fue víctima de una exagerada racha de mala suerte, que comenzó con la pérdida de una buena parte del negativo filmado a causa de un incendio declarado en los laboratorios Consolidated, y que culminó con la suspensión del primer estreno de gala en Los Ángeles, cuando la sala estaba repleta de público, por culpa de una avería en el equipo de reproducción sonora. [...] Desprovista hasta de sus valores testimoniales *Sombras habaneras* facilitó el camino a *Sombras de gloria* que, con un gran despliegue publicitario, se haría con todos los honores, haciendo sombra a la anterior en casi todo, incluso [...], apropiándose descaradamente de la mitad del título (Heinink y Dickson, 1990: 26-27).

Sombras habaneras es un melodrama donde un jugador endeudado parece ser el asesino de un tahúr que ha querido abusar de su hermana. El argumento termina felizmente cuando el novio de la joven logra aclarar los hechos. La película fue dirigida por Cliff Wheeler y actuaron en ella, además del propio Cardona, la norteamericana Jacqueline Logan, el filipino Juan Torena y Paul Ellis.

Al fin pudo ser estrenada el 6 de diciembre. Tanto la crítica como la reacción del público le fueron adversas. Consideraron que estaba mal dirigida y mal actuada, que el guión era malo y que a cada momento caía en el ridículo. Eran críticas justas, pero además, en beneficio de *Sombras de gloria*, quisieron quitarle el que tal vez era su único merito: haber sido el primer largometraje en español rodado en los Estados Unidos.

Sombras de gloria, dirigida por Andrew L. Stone, también fue pionera, pero por haber sido la primera película en aplicar el sistema de rodaje de la doble versión. Su original era *Blaze O'Glory*, de George Crone y Renaud Hoffman. José Bohr y la mexicana Mona Rico interpretaron los papeles que, en aquella, correspondían a Eddie Dowling y Betty Compson.

Sombras de gloria fue muy bien acogida por el público, al que logró conmovir con su alegato ético. Un artista se convierte en soldado por lealtad a su patria. En el frente le perdona la vida a un herido del enemigo, pero años después lo mata obsesionado por falsas apariencias. El discurso brillante de un abogado y el perdón del jurado procuran un final conmovedor (y grandilocuente) a la historia.

Un productor: Hal Roach

Hal Roach, el hombre que llegó a cumplir cien años, había nacido en Elmira, Nueva York, y a los veinte años se fue a Hollywood en plena etapa de cine mudo a trabajar de extra. Tres años después, recibió una herencia y con el famoso cómico Harold Lloyd comenzó a producir comedias cortas. Roach fue uno de los más prolíficos y exitosos productores independientes de Hollywood, con una visión muy clara a la hora de escoger sus actores. No pudiendo establecerse en el área de la llamada Meca del Cine, adquirió unos estudios en Culver City, donde desarrolló su magnífica labor. Cuando irrumpió el sonoro ya Roach era un veterano en la producción de cine mudo. En ese momento trabajaba con Stan Laurel y Oliver Hardy, Charley Chase, los muchachos de Our Gang (La Pandilla) y Harry Langdon. Con ellos se sumó, desde los primeros momentos, a la producción en español y a la de otros idiomas. Sus cortos, distribuidos por la Metro Goldwyn Mayer, fueron muy bien recibidos en todos los mercados. Desde luego, los actores secundarios eran reemplazados en estas versiones, pero sus figuras principales, por otra parte insustituibles, debían ellas mismas actuar y hablar en todos los idiomas. Debieron someterse a un raro aprendizaje que consistía en leer fonéticamente lo que debían decir. Les colocaban unas pizarras con los textos fuera del campo de la cámara. Un enrevesado acento basado en el suyo propio hizo las delicias de los públicos, sobre todo en el caso del Gordo y el Flaco, como se les llamaba a Laurel y Hardy. Años después, cuando se abandonó esta práctica, los actores que debían doblarlos trataron de imitar aquella forma de hablar graciosa y peculiar con que se les había conocido.

Con el inicio de 1930 comenzó la aparición de los cortos en español de estos personajes. El primero fue *Ladrones*, versión de *Night Owls*, típica narración de los descalabros que los cómicamente torpes Stan y Ollie eran capaces de cometer. A esta le siguieron *La vida nocturna*, *Tiembla o titubea*, *Radiomanía*, *Noche de duendes*, *De bote en bote*, *Los calaveras*, *Politi-querías...*

Hal Roach produjo con La Pandilla *Los pequeños papás*, *Los fantasmas* y *Los cazadores de osos*; con Harry Langdon, *La estación de gasolina* y *¡Pobre infeliz!*, y con Charley Chase, *El jugador de golf*.

Otros intentos

Después de su desafortunada intervención en los balbuceos del sonoro, Xavier Cugat quiso lograr realizaciones más serias. *Charros*, *gauchos* y *manolas*, sin embargo, no bastó para exonerarlo de sus pecados anteriores. Pretendía un resumen de la hispanidad a través de la

música de México, Argentina y España, a la que añadía un corto de veinte minutos titulado *Un fotógrafo indiscreto*, hasta alcanzar la hora y media de duración. Pero todo resultaba inarmónico y lleno de lugares comunes. Carmen Castillo y Delia Magaña actuaban en el cuadro mexicano; Paul Ellis (Manuel Granado) y Carmen Granada, en el argentino, y María Alba, Martín Galárraga y José Peña 'Pepet' en el español. También actuaban otros como Romualdo Tirado y Marina Ortiz. Xavier Cugat no solo producía, sino que se ocupó personalmente de la dirección.

Igualmente poco afortunados resultaron una serie de filmes que comenzaron a aparecer conformando la producción típica. Melodramas o comedias con más pretensiones que logros como *Alma de gaucho*, con guión y actuación de Benjamín Ingénito O'Higgins, nombre que sensatamente nunca utilizó. Lo cambió por el de Paul Ellis y, ocasionalmente, como actor, por Manuel Granado. Ellis había nacido en Buenos Aires en 1896 y a mediados de los veinte ya lo encontramos en Hollywood. *Alma de gaucho* desarrolla el argumento banal de un joven que se enamora de una bella dama (Mona Maris) que a sus espaldas lo menosprecia, pero luego comprende que en realidad lo ama y cede a sus reclamos. La dirección aparece firmada por Henry Otto, pero el Chris Phillis a quien se atribuye la producción parece no ser otro que el mismo Paul Ellis.

Del mismo pelaje que *Alma de gaucho* fueron *La rosa de fuego*, con Don Alvarado, y *Así es la vida*, una comedia con José Bohr, Lolita Vendrell y Delia Magaña.

Algo especial ocurrió cuando la Fox tuvo la ocurrencia de contratar a una figura que comenzaba a obtener reconocimiento como tenor en la Compañía de Opera de Chicago. Se lo trajo a Hollywood como protagonista de *El precio de un beso* (*One Mad Kiss*, en el original), compartiendo cartel con Mona Maris y Antonio Moreno. El argumento estaba basado en la figura legendaria, tantas veces explotada, del bandido aventurero que defiende a los pobres contra los excesos de avaricia de los ricos. En este caso, al asunto se añade una bella bailarina, a quien el personaje, Savedra, ha jurado besar delante de todo el mundo mientras ella actúa en el Café Fandango. Savedra lo logra y ella finge sentirse ultrajada, pero solo para pasarle un arma con la que él conseguirá la libertad cuando es detenido en una emboscada que le tiende el rico y voraz cacique. El filme no resultó del agrado de los productores y se retrasó su exhibición hasta después de que se le hicieran varios arreglos. No imaginaron entonces que su primera intuición con el cantante de la Compañía de Ópera de Chicago había sido brillante: era nada más ni menos que José Mojica, quien llegaría a ser una gloria para los públicos hispanos.

Menos conflictiva resultó la versión de la Paramount de *The Benson Murder Case*, *El cuerpo del delito*. Fue un filme mayoritariamente español, tanto por la adaptación, debida al escritor catalán Joseph Carner Ribalta, como por la gran mayoría de los actores, presididos por Antonio Moreno, Ramón Pereda, María Alba, Andrés de Seguro, María Calvo y Carlos Villarías. Tal vez ello contribuyó al éxito que alcanzó en España. El tema, por su actualidad, seguramente también fue un motivo influyente. Trata del crac bancario de 1929, que estremeció la sociedad norteamericana e influyó en todo el mundo. Benson es un agente bancario a quien no le ha afectado la hecatombe económica, pero es responsable de la ruina de varios de sus clientes. Benson es asesinado. El fiscal acude al detective Philo Vance, que con gran astucia logra desenmascarar al culpable entre varios sospechosos. Después de terminado el filme y, tal vez, satisfechos los ejecutivos de la Paramount por el resultado del mismo, se tomó la determinación de ampliar la producción de películas en distintos idiomas y se consideró respaldar el proyecto de abrir unos estudios en Europa, con más fácil acceso a los talentos locales y a los centros de distribución. El complejo de Joinville, cerca de París, se puso en marcha. Venía a constituir una prueba de la absoluta confianza depositada en las dobles versiones.

Se iniciaba un camino que requería un cierto aprendizaje. ¿Cómo se harían estas versiones? De momento se realizaron de manera estrictamente simultánea hasta que Hal Roach

decidió tomar en sus manos la dirección de *Monsieur Le Fox*, llevando hasta sus últimas consecuencias el procedimiento, esta vez en los cinco idiomas. Juan B. Heinink y Robert G. Dickson lo cuentan de manera muy ilustrativa: 'Los problemas comenzaron cuando asignaron el reparto: Gilbert Roland actuaría en las versiones inglesa y española, Barbara Leonard en todas excepto en la española. Lilian Savin en todas menos la inglesa, Arnold Corp en la francesa y alemana, George Davis en la inglesa, francesa y española, Frank Lacten en la inglesa y española, y así sucesivamente, de modo que durante el rodaje, tanto los actores como el director se encontraron envueltos en un lío permanente donde no sabían lo que habían hecho ni lo que les faltaba por hacer' (Heinink y Dickson, 1990: 46). A partir de esta demencial experiencia fue cuando se planteó la necesidad de terminar primero la versión original, e inclusive estrenarla, y luego producir las demás, que tendrían en aquella un modelo que facilitaría grandemente la labor.

Buster Keaton llegaba al sonoro en buena forma, controlando sus producciones y con comedias que eran muy bien aceptadas. Por arreglos con la Metro Goldwyn Mayer se vio sometido a las decisiones de la gran compañía. Se dice que su imposibilidad de adaptarse al sonoro, en lo profesional, y al alcohol, en lo personal, produjeron el declive de su carrera, pero lo cierto es que *Estrellados*, que rodó en el primer semestre de 1930, hablando él mismo en español como hacían Laurel y Hardy, no revela ninguna decadencia. La responsabilidad tal vez haya que buscarla en la propia Metro y el alcohol puede haber sido más una consecuencia que una causa.

En *Estrellados* —versión de *Free and Easy*— el genial cómico de *El maquinista de la general* interpreta a Canuto Cuadratín, un paleta de un pueblo de Kansas, devenido en mánager de una joven aspirante a estrella de cine (Raquel Torres). En tal papel, Keaton se verá en muchas de las situaciones que le son características y terminará, como es de esperar, frustrado en amores y logrado como cómico.

La tendencia al musical es inherente al *show business* norteamericano. En el cine sonoro adquiriría su máxima expresión. Los antecedentes de los grandes musicales de Hollywood los encontramos desde los primeros intentos que se hicieron por añadirle sonido a las imágenes. Logrado esto, en cuanto tuvieron un buen número de cortos de este género, prepararon ambiciosas películas como amplios muestrarios. Así fueron *The Hollywood Revue of 1929*, de la MGM; *The Show of Shows, 1929* (¡Arriba el telón!) de la Warner; *Paramount On Parade (Galas de Paramount)* y *The King of Jazz (El rey del Jazz)* de la Universal. Todas ellas tuvieron sus versiones en español y en las dos últimas se incluyeron rodajes hechos especialmente con artistas 'latinos'.

Comienzan los años treinta

Después de mediados de 1930 y hasta el frenazo de la producción avanzado el siguiente año, la realización de las versiones adquiere una cierta regularidad en los grandes estudios; por otro lado, la gran afluencia de artistas y escritores españoles les da un cierto carácter y estilo.

A la versión de *Slightly Scarlet* se le dio el título de *Amor audaz* y la dirigió Louis Gasnier, que más tarde se convertiría en el director más asiduo de Carlos Gardel. Las interpretaciones estuvieron a cargo de Adolphe Menjou, Rosita Moreno, Ramón Pereda y Barry Norton. La actriz mexicana Rosita Moreno fue una estrella muy prolífica del cine hispano de Hollywood, llegando a protagonizar cerca de una veintena de películas. La Lucy Stravin, que se hace pasar por una condesa para robar un valioso collar de perlas, fue su primer rol y le dio la oportunidad de situarse como una actriz glamorosa e imprescindible. Otras películas de interés en este período fueron: *El hombre malo*, *Cascarrabias*, *Olimpia*, *Del mismo barro*, *Toda una vida*, *El presidio*, *Oriente y Occidente*, *Sevilla de mis amores*, *El barbero de Napoleón*, *Drácula*, *Resurrección*, *El código penal*, *La mujer X*, *Del infierno al cielo*, *Eran trece...*

Cuando los grandes estudios abandonan la producción regular de películas en español solo la Fox las continúa hasta 1935. En general cambia el carácter de las películas y aparecen originales en una proporción mucho mayor. De este período Heinink y Dickson hacen mención especial, a través de reseñas de las mismas o por ser representativas en algún sentido, de las siguientes: *La rosa de Francia*, *La cruz y la espada*, *Angelina o el honor de un brigadier*, *Tengo fe en ti*, *La vida bohemia*, *Castillos en el aire*, *Mis dos amores*, *Verbena trágica*, *Di que me quieres*, *Los hijos mandan*, *El trovador de la radio*, *Papá soltero*, *El otro soy yo*, *Cuando manda la Ley*, *El milagro de la Calle Mayor e Inmaculada*. De algunas de ellas hablaremos oportunamente.

Una de las más estimadas fue *Angelina o el honor de un brigadier*, de la que los propios Heinink y Dickson nos dicen que se trata de una película ‘memorable’ (Heinink y Dickson, 1990: 56). Es la versión cinematográfica de la obra homónima de Enrique Jardiel Poncela, adaptada a la pantalla por él mismo y Betty Reinhardt. El filme fue dirigido por Louis King.

Rosita Díaz Gimeno, actriz de ‘simpatía arrolladora’, como la describe Florentino Hernández Girbal (Hernández Girbal, 1992: 97), interpreta a Angelina. Rosita era una actriz madrileña que desde 1930 había acudido al llamado de las versiones. Intervino en cuatro filmes y regresó a España. Marchó de nuevo en 1934 y en los once meses que permaneció en esa ocasión filmó dos películas, una de ellas es *Angelina o el honor de un brigadier*. Volvería de nuevo a Hollywood, en plena Guerra Civil española, a rodar una película más y permanecería el resto de su vida exiliada en México y los Estados Unidos.

El protagonista masculino es José Crespo, quien desde 1928 había llegado al cine americano procedente de su país natal, España. Cuando se le asigna el rol de Germán Valderramas, Crespo ya ha recorrido en el cine hispano un largo camino que se inició interpretando el personaje de Kovacs de la película *Olimpia* (1930) y terminó con *El milagro de la calle mayor* en 1939. Todavía en 1941 se estrena *Tengo fe en ti*, cuyo rodaje había comenzado en 1937 y se había quedado rezagada. Posiblemente ningún otro actor hispano tuvo una permanencia más prolongada, continuada y fructífera que Crespo en el cine hispano de estos años. Cuando llegó al set de *Angelina o el honor de un brigadier* ya había actuado en diez películas, siempre con papeles de protagonista, y después todavía hizo cuatro más.

Germán es el cínico amante de la mujer del brigadier Marcial, padre de Angelina. Cuando Germán conoce a Angelina se encapricha con ella y decide raptarla sin importarle que esté comprometida con el poeta Rodolfo. Habiéndole propuesto sus dos enamorados la fuga, Angelina elige al nuevo pretendiente, pero son alcanzados por el novio desairado y el ofendido brigadier, que se bate con Germán y lo hiere. La aparición sobrenatural de los padres de Marcial pone las cosas en orden.

Por debajo de la simple apariencia de una comedia de enredo, se trata con fina ironía las convenciones y los sentimientos humanos, lo que le da una mayor profundidad a la obra. *Angelina o el honor de un brigadier* dio la medida de cuanto se podía alcanzar con los talentos y la formación hispana de que entonces se disponía y los recursos que la industria de cine estadounidense ponía a su disposición.

Los grandes cantantes: José Mojica

Después de su temprano arribo a Hollywood para hacerse cargo del papel estelar de *El precio de un beso* (1930), José Mojica trabajó ininterrumpidamente hasta mediados de 1934. En total protagonizó once películas, de las cuales tres fueron réplicas hechas casi al mismo tiempo que sus originales —*El precio de un beso*, *Hay que casar al príncipe* y *Mi último amor*—, tres fueron versiones de películas anteriores del período mudo —*Cuando el amor ríe* (*Paid to love*, 1927), *La ley del Harem* (*Fazil*, 1928) y *El caballero de la noche* (*Dick Turpin*,

1925)—y las cinco últimas fueron originales: *El rey de los gitanos*, *Melodía prohibida*, *La cruz y la espada*, *Un capitán de cosacos* y *Las fronteras del amor*.



José Mojica.

La cruz y la espada (1933) trata de un monje franciscano, cuya comunidad se halla establecida en la Alta California por la época de la ‘fiebre del oro’, cuando la región se llena de delincuentes y forajidos de toda laya. El hermano Francisco se ve obligado a enfrentarse a un bandido que intenta secuestrar a Carmela, la novia de su amigo José Antonio. Lo consigue, pero se enamora de ella, faltando al mandamiento que dice ‘no desearás la mujer de tu prójimo’, algo que se agrava en este caso, pues ese prójimo es un amigo. Francisco descubre un filón de oro y las expectativas que surgen en él lo mueven a intentar seducir a la chica. Ella lo rechaza, pero enterado José Antonio, lo reta y lo hiere en una mano. La visión de la sangre le hace perdonar a un Francisco arrepentido que ahora sólo desea la felicidad de su amigo. En el filme, con Mojica actúan Anita Campillo en el papel de Carmela y Juan Torena como José Antonio.

Como dato curioso vale decir que nueve años después de rodada esta película, en 1942, Mojica ingresó en el Seminario Franciscano de Cuzco, en Perú, adoptando el nombre de fray José de Guadalupe Mojica.

Su última interpretación en los Estados Unidos fue para *Las fronteras del amor* (1934), en la que repite con Rosita Moreno, que ya había sido su co-estrella en *Un capitán de cosacos* (Mojica también compartió reparto con Mona Maris, Carmen Larrabeiti y Ana María Custodio).

¿Cuáles son esas fronteras a las que se refiere el filme? No precisamente la infranqueable expuesta en *La cruz y la espada*, sino las que determinan las diferencias sociales. Carlos es un famoso tenor mexicano que se refugia en su hacienda huyendo del mundanal ruido. Hasta allí llega Alice Harrison, una frívola heredera norteamericana que al verlo se enamora de él. Pero lo ha tomado por un humilde pastor y desecha la posibilidad de un compromiso serio. El artista no revela su identidad, harto de ser querido no por él mismo, sino por lo que posee. El desenlace, tan tópico como el resto de la historia, es que el galán al fin consigue convencerla de que el amor es más importante que el dinero y la posición social.

Más interesante que sus filmes, y seguramente ello contribuyó a su fama, fue su propia vida. Así como *La cruz y la espada* vaticina su decisión a profesar en la orden franciscana, *Las fronteras del amor* anuncia al famoso tenor que desprecia los bienes materiales por el amor; ese desprecio fue real y el amor que lo motivó no fue profano sino sagrado. Mojica murió en total pobreza. Su libro autobiográfico, *Yo pecador*, fue llevado al cine en 1959.

Tito Guízar

Cuando en 1935 Tito Guízar rueda *Milagroso Hollywood*, un corto de casi 20 minutos que tuvo una moderada distribución, el famoso cantante mexicano ya llevaba algunos años en los Estados Unidos, había hallado un hueco en las transmisiones bilingües de la CBS y había aparecido en algún otro corto en inglés. Además, como cantante no era un improvisado, había educado su voz en Italia y había dado conciertos en escenarios importantes. Pero la modesta *Milagroso Hollywood* no significó para su carrera un verdadero despegue. Este no se produce hasta un año después, cuando el realizador Fernando de Fuentes, valorando sus cualidades físicas y su voz, le propone el papel principal de *Allá en el Rancho Grande*. El impacto del ranchero cantor en esta película fue tan grande que, a pesar de su abundante filmografía, es esta la que venía a la mente siempre que se le nombraba. Se le abrieron realmente las puertas de Hollywood, del que fue un descubrimiento tardío. Paramount se ocupó de sus filmes, producidos entre 1938 y 1939.

Con música compuesta por el propio Tito, *Mis dos amores* desarrolla un argumento convencional de la época con chico que lucha por conseguir el amor de chica, de la que lo separa el

padre de ella (Carlos Villarías) por intereses materiales. Comparte protagonismo con Blanca de Castejón, actriz nacida en Puerto Rico y nacionalizada mexicana, con una importante trayectoria en el cine hispano de Hollywood (donde hizo siete películas) y luego en México como una renombrada estrella. *Mis dos amores* había sido dirigida por Nick Grindé, con quien el cantante no repitió la colaboración, a pesar de que sacó del guión el máximo de posibilidades.



Tito Guízar.

El trovador de la radio es la primera de las restantes cuatro películas rodadas en Hollywood por Tito Guízar. Estas cuatro están dirigidas por el peruano Richard Harlan y excepto *El otro soy yo*, que es una comedia, las otras son melodramas. En la primera, el conflicto parte de la pérdida de la voz del trovador como consecuencia de los engaños de su secretaria y de un médico amigo de la propia víctima. *Papá soltero* narra las peripecias de un buen hombre que prohija una niña cuando se dirigía a Los Ángeles a cobrar una herencia. Ya en esta ciudad descubre que unos rufianes se han apoderado de los bienes que debían ser suyos. Trabaja como cantante para mantenerse al tiempo que hace gestiones para localizar a una hermana de la niña que lo aliviará de ese peso. *El otro soy yo* trata de unos hermanos gemelos (ambos interpretados por Tito Guízar) opuestos en carácter y vocación. Mientras uno es el presidente de una fábrica, el otro es un marinero. El empresario debe salir de viaje, pero es preciso que nadie note su ausencia, por lo que el marinero le sustituye en el trabajo y en el hogar, creando situaciones divertidas. Por último, *Cuando canta la ley* es una especie de *western* mexicano en el que el agente Alberto Galindo viaja por la frontera de México tras un forajido. La imprescindible situación romántica se produce cuando Galindo se enamora de la propietaria del rancho donde ha debido quedarse a trabajar. Las soluciones responden, desde luego, a las exigencias más convencionales.

Cuando canta la ley, también exhibida con el título *El rancho del pinar*, fue de las últimas películas hispanas rodadas en Hollywood en esta etapa. Todavía Tito Guízar protagonizaría un filme más, pero en inglés, *The Llano Kid*, antes de regresar a México, donde le esperaba una larga tarea.

El más grande

Carlos Gardel es el artista más mitificado del cine hispano. A ello han contribuido no solo su voz y su estilo, sino su personalidad y su condición de artista, más allá de sus dotes como actor. Consolidada su fama desde fines de los veinte, la Paramount le ofrece un contrato para rodar cuatro películas en sus estudios de Joinville, Francia. Sin embargo, la primera de ellas, *Las Luces de Buenos Aires* (1931), con un personaje que deja poco espacio para su lucimiento y un guión menos que mediocre, no fue el inicio que la gran estrella merecía. La segunda incursión con Paramount ocurre casi un año y medio después, con resultados similares, aunque ya en ella interviene Alfredo Le Pera, que trabajará como guionista en la mayoría de las películas de Gardel y le procurará excelentes oportunidades de lucimiento. En *Espérame*, Le Pera se atiene a un argumento de Louis Gasnier, el más frecuente director de Gardel, pero el resultado tampoco es relevante. Mucho mejor fue *Melodía de arrabal*, con la gran diva Imperio Argentina, que ya había rodado cuatro filmes en Joinville antes de reunirse en este con Carlos Gardel. Juntos, inmediatamente después, continuarían con el rodaje del corto *La casa es seria*, a fines de 1933.

Con *La casa es seria* termina la etapa de Gardel en Joinville. Sus siguientes filmes, siempre para Paramount, se ruedan en los estudios de esta empresa en Astoria, Nueva York. Pero se harán con distintas condiciones. Gardel crea su propia compañía, la Exitó's Spanish Pictures, que será financiada por la Western Electric, y la Paramount le contrata inicialmente dos películas, prorrogables a cuatro.

La primera sería *Cuesta abajo*, rodada en mayo de 1934, también con guión de Le Pera. Para entonces ya están establecidas las reglas. Se trata de crear argumentos más o menos

convencionales para lucimiento del divo, con un fuerte ingrediente sentimental y con excusas suficientes para que él pueda intercalar sus canciones. Para la dirección Gardel trae de Joinville a Louis Gasnier. El rol estelar femenino está a cargo de Mona Maris.

Carlos Acuña es el eterno estudiante que nunca acaba la carrera, disfrutando de la vida alegre e irresponsable de estudiante. Rosa es hija del propietario del café de la facultad y está enamorada de Carlos, pero él sólo se deja querer, hasta que la vampiresa Raquel entra en su vida y lo arrastra en un largo viaje. Carlos descubre que Raquel es una coqueta frívola y mentirosa y canta *Cuesta abajo* mientras Mona Maris, oculta, lo mira, en una escena que algunos consideran la mejor de todo el cine de Gardel. Aparece entonces en escena su antiguo compañero de facultad, Jorge Linares, que lo salva de las redes de Raquel y lo lleva junto a la dulce Rosa, que no ha dejado de quererlo y esperar por él.

El público hispano, sobre todo en los Estados Unidos, Argentina y en muchas capitales hispanoamericanas, recibió *Cuesta abajo* con verdadero delirio.

El tango en Broadway, la siguiente película, rodada casi sin transición después de *Cuesta abajo*, fue una comedia. Los roles femeninos estuvieron a cargo de la española Trini Ramos y la guatemalteca Blanca Vischer. Le Pera es otra vez el autor del guión.

El tío de Alberto anuncia que vendrá a Nueva York a comprobar si el sobrino ha hecho una correcta inversión con el dinero que le ha dado, unos fondos que han ido a parar a una agencia de espectáculos. Alberto debe crear unas apariencias que satisfagan al exigente tío. Para ello hace pasar a su novia por su secretaria y su verdadera secretaria fingirá ser su novia. Los enredos que se crean cuando el tío se adapta a la situación mejor de lo esperado y le birla la novia a Alberto —creyendo que es su secretaria— tienen un inesperado final feliz cuando Alberto se enamora de verdad de su secretaria, la que pasaba por ser su novia.

Pero parece que sus seguidores preferían ver a un Gardel que sufre y se desgarran en la tesitura del tango que a un Gardel de comedia, de modo que *El tango en Broadway* no tuvo la magnífica acogida de *Cuesta abajo*, aunque resultó inolvidable la escena en que Alberto Bazán, en pijama, canta *Rubias de New York* rodeado de cuatro bellezas rubias.

En diciembre de 1934 Gardel rueda los números musicales 'Amargura' y 'Apure delantero buey' para *Cazadores de estrellas* (*The Big Broadcast of 1936*) y en enero comienza el rodaje de *El día que me quieras*.

Tanto para esta como para *Tango Bar*, su última película, Gardel utilizará un nuevo director, John Reinhard, pero seguirá trabajando con guiones de Alfredo Le Pera, que aunque son deficientes, siempre encuentran el modo de colocar al Zorzal, al Jilguero, al Mudo, en las situaciones que más conmueven a su público.

El día que me quieras trae de nuevo un argumento que lleva a excesos sentimentales y genera los mismos delirios que provocara *Cuesta abajo*.

Ahora Gardel es Julio Argüelles, un joven que reniega de su adinerada familia y se casa con una bailarina. Un tiempo después, se ve en la miseria, con una hija de pocos años y su mujer, Margarita, gravemente enferma. Decide ir en busca de ayuda a la casa de su progenitor, pero allí lo que hace es robar, siendo sorprendido por el gerente de los negocios de su padre. No puede evitar que su esposa muera. Pasan los años y su hija Marga se ha vuelto una mujer de gran parecido a su madre (ambos papeles están interpretados por la misma actriz, Rosita Moreno) y, como ella, es bailarina. Por su parte, Julio ha triunfado en todo el mundo y ha cambiado su apellido por el de Quiroga. Marga se enamora de un joven que resulta ser hijo del gerente. Este se opone al noviazgo porque ella es una artista, pero luego da su aprobación cuando descubre que es una Argüelles.

Más simple es la trama de *Tango bar*: la bailarina Laura Montalbán anda en negocios sucios, asociada a un comandante. Navega en un barco donde va el cantante Ricardo Fuentes,

que se enamora de ella, aun cuando se da cuenta de sus actividades. Un tiempo después, Ricardo inaugura *Tango Bar*, un sitio para bailar, y tiene oportunidad de ayudar a Laura a librarse de la policía cuando oculta en su caja fuerte una pieza que ella ha robado. Pero el cantante no está dispuesto a seguir tolerando los actos delictivos de la dama y decide romper con ella. Las promesas de enmienda que le hace la chica y el amor que existe entre ellos le hacen comprender que en el futuro podrá confiar en ella.



Carlos Gardel.

El final de una etapa

En junio de 1939, se rueda *La inmaculada*, última película en esta etapa de lo que los estadounidenses llamaron los 'Latin films'. Estaba producida por Maurice M. Cohen y Fortunio Bonanova, que había sido uno de los iniciadores del cine hispano y ahora le ponía punto final. Se adjudicó el papel principal, compartiendo protagonismo con la excelente Andrea Palma, que hacía su segunda aparición en el cine de Hollywood. La primera había sido meses antes en *La última cita*. En 1934, Andrea saltó a la fama con *La mujer del puerto*, una de las más logradas cintas del llamado 'cine de pecadoras'. *La inmaculada* nos presenta un personaje opuesto, una mujer capaz de soportarlo todo por fidelidad a su esposo. Cuando este comprende que la ha hecho infeliz y prácticamente se suicida para que ella tenga la oportunidad de rehacer su vida con otro hombre, ya es tarde porque el otro hombre se ha casado.

La inmaculada cierra el período con un argumento folletinesco de los que tanto daño han hecho al cine hispano, que ni siquiera logra redimir la presencia de Andrea Palma.

La transición

Aunque la presencia hispana en el cine de Hollywood se mantuvo activa después de 1939, año en que dejaron de hacerse películas en español, y durante los años de la década del cuarenta, nuestro idioma casi desapareció de esa producción. Los hispanos estuvieron entonces representados por actores y actrices que desde la época del mudo cautivaban a los públicos de todas las latitudes, artistas seductores como Dolores del Río, Gilbert Roland, Lupe Vélez, Antonio Moreno, Ramón Novarro, César Romero, etc., a los que se iban añadiendo otros como María Montez, Kathy Jurado, Rita Hayworth, Anthony Quinn, Ricardo Montalbán y muchos más. Pero todos en películas habladas en inglés y respondiendo a una estética y a unos contenidos estrictamente norteamericanos.

En 1954, un filme excepcional vino a romper la armonía, a mostrar un modo distinto de ver las cosas y señalar nuevos objetivos: *La sal de la tierra* (*The Salt of the Earth*) de Herbert Biberman. Este director había nacido en Filadelfia, estudiado en Yale y marchado a la Unión Soviética, donde se adoctrinó en las ideas marxistas. De regreso en los Estados Unidos,

estrenó dos obras de teatro soviéticas y realizó otras actividades como artista militante comunista en plena guerra fría. Enjuiciado por actividades antinorteamericanas en el célebre proceso de 'los diez de Hollywood', fue encarcelado. Tras cumplir su condena, Biberman marchó a Nuevo México, donde rodó, como cine independiente, *La sal de la tierra*.

La acción transcurre en Silver City, pequeña población de Nuevo México, y se refiere a una huelga, que realmente había tenido lugar, por la que se habían paralizado los trabajos en las minas de zinc. Los mineros pedían principalmente seguridad, pues habían ocurrido varios accidentes graves. La testarudez de la empresa, que se negaba a negociar, y la entereza de los huelguistas apoyados por sus mujeres, que aprovecharon la circunstancia para plantear sus propias reivindicaciones, crearon una situación de paro indefinido. La tensión está magistralmente descrita por Biberman, quien toca resortes humanos que provocan la identificación del espectador con los obreros para que tome partido a su favor. Cuando a los hombres se les impide formar piquetes a la entrada de la mina, las mujeres ocupan su lugar y acaban en la cárcel con sus hijos pequeños. Pero a la postre, a los empresarios no les queda más remedio que ceder y el triunfo es de los mineros.

La realización recurre a lo que tantas veces hizo el neorrealismo italiano, utilizar gente del pueblo como actores y mezclarlos con profesionales que siguen una escuela rigurosamente realista. La gran actriz mexicana Rosaura Revueltas crea un personaje popular de gran fuerza, Esperanza Quintero, que destaca los contenidos de la trama. 'El filme abrió nuevos caminos para el tratamiento del sexismo, el racismo y la explotación en el trabajo, y al poner una voz de mujer, la de Revueltas, para narrar los acontecimientos. Se adelantó a su tiempo al tratar la desigualdad de género en las comunidades latinas'.

Ante las dificultades para exhibir el filme en los Estados Unidos, Biberman lo llevó a Europa, donde tuvo muy buena acogida y ganó premios. Más tarde en su país y, sobre todo, en el cine chicano y en otras comunidades marginadas, su influencia sería definitiva.

Después de los años cincuenta surgirán infinidad de pequeñas productoras independientes, constituidas la mayor parte de las veces para producir una sola película. Unas pocas mantendrían su continuidad, pero, en cualquier caso, el cine independiente siempre fue una saludable alternativa al cine de Hollywood y la que posibilitó en el país la existencia del cine hispano.

Los esfuerzos hispanos

Rolando Barrera, dominicano exiliado de Trujillo, desde finales de los cuarenta hacía teatro 'latino' en Nueva York con su grupo Futurismo. Fue uno de los pioneros en esta actividad (Ventura, 2007). Se interesó por el cine y como realizador de películas en español, fuera de la gran industria, también fue de los pioneros con una pequeña productora independiente. De 1954 es *Escombros*, que tuvo muchas dificultades de producción y un resultado artístico que, desafortunadamente, no estuvo a la altura del esfuerzo. Orientado más bien a la producción, en 1963 hizo *La canción del caribe*, rodada en Nueva York, Puerto Rico y República Dominicana. En esta cinta, el cineasta cubano Orlando Jiménez Leal sería el director de fotografía.

La intrincada relación entre los Estados Unidos y Puerto Rico hará que se produzca una numerosa cantidad de películas donde se aprecia la identidad puertorriqueña, pero la gran mayoría de las veces habladas en inglés.

Dirigida por el puertorriqueño Jerónimo Mitchell Meléndez, se rodó *Heroína* (1965). Como protagonistas tuvo una mexicana (Kitty de Hoyos) y un puertorriqueño (Jaime Sánchez), secundados por algunos actores cubanos (Otto Sirgo, José de San Antón...). La fotografía fue de un excelente camarógrafo también puertorriqueño (Luis A. Maisonet) y la edición estuvo a cargo de una diestra editora cubana (Gloria Piñeyro).

Según Bosley Crowther, del *The New York Times*:

Tiene un impactante sabor de autenticidad a Harlem hispano, donde se concentra todo el drama de los drogadictos y los traficantes. [...] Calles familiares o reconocibles y zonas de este sub-barrio deplorable son escenario de la acción generalmente espeluznante y reincidente en la que una descarrilada juventud puertorriqueña es sacada de su hogar por sus padres y se ponen a propugnar los narcóticos. Pasadizos inconfundibles de Harlem y tugurios son la guarida de una sucesión de junkies y buscavidas que desfilan por el filme².

Producción puertorriqueña en los Estados Unidos también fue *Nueba Yol* (1995), una comedia con el tema de la inmigración, de Ángel Muñiz.

La historia es simple y bastante tópica: Balbuena pierde a su esposa al comienzo de la película y decide, animado por su amigo Fellito, marcharse a Nueva York —'Nueba Yol' la llama la gente de bajo nivel social y cultural—. Para conseguirlo hipoteca su casa y paga cinco mil dólares por una visa. Al llegar a la gran ciudad se va a vivir a casa de su primo Pedro y empieza a sufrir todas las calamidades que acechan a los inmigrantes ilegales. Luego, logra una posición junto al dueño de un restaurante y una relación amorosa, pero llega a la conclusión de que Nueva York es una especie de infierno y decide regresar a Santo Domingo.

Aun aliviada por el tratamiento humorístico, la imagen que se da de Nueva York es deprimente. Y no mejor parada queda la comunidad hispana, a pesar de los esfuerzos por destacar sus valores humanos. La película se convierte en un esfuerzo por desacreditar la idea del 'sueño americano'.

Las interpretaciones están a cargo de Luisito Martí, Caridad Ravelo, Raúl Carbonell, Rafael Villacona, Joel García y Alfonso Zayas.

Los conocidos presentadores del programa dominicano *El vacilón de la mañana*, Luis Jiménez y Moonshadow, llevaron sus lances al cine, en la película *El vacilón: The Movie* (2005), pero el resultado no les gustó ni a sus más fieles seguidores.

Los anglosajones

También realizadores anglosajones, sin mayores vínculos culturales con los hispanos —como había sido el caso de Herbert Biberman—, hacen películas con temas de estas comunidades y habladas en español o inglés, pero aun estas últimas con una presencia importante del idioma español.

El realizador Steve Fagin fue a La Habana con un proyecto cinematográfico, convocó a los actores y actrices blancos y negros más representativos del país, rodó ensayos, improvisaciones, planos de la vida habitual de la gente y con todo eso compuso *Tropicola* (1997), que aspira a dar una imagen de la situación real del pueblo en la isla bajo el régimen de Castro. Como los actores creían estar trabajando para una prueba que no sería utilizada como material válido, se comportaron y dijeron cosas un poco más allá del límite de lo permitido. El resultado es un filme de rara autenticidad que, efectivamente, revela aspectos menos divulgados de la realidad cubana. Por otra parte, se disfruta la frescura de unos buenos actores trabajando en algo que ellos creían provisional. Estos actores se sintieron engañados cuando luego supieron que lo que rodaron había sido utilizado. Sobre todo porque se quedaron esperando que se cumpliera la promesa de pagarles cuando se hicieran los rodajes definitivos. Actuaron Mario Balmaceda, Coralia Veloz, Ildefonso Tamayo, Tito Junco, Alden Knight, Adriana Santana, Samuel Claxton, Elvira Cervera, Gretel Pequeño, etc.

Traffic (2001) ganó cuatro estatuillas de la Academia de Hollywood, entre ellas una para su director, Steven Soderbergh. Es de las mejores películas que en los últimos años han tratado distintas historias que de alguna manera se entrelazan; en este caso, referidas al tema de la lucha contra la droga en los Estados Unidos. Un policía de Tijuana logra mantenerse

honesto a pesar de las frecuentes y fáciles tentaciones que se le presentan, pero su compañero está atrapado en situaciones moralmente comprometidas —este episodio está enteramente hablado en español—. Del otro lado de la frontera, un juez, recientemente nombrado por el presidente en uno de los cargos más responsables de la lucha contra la droga, se dispone a realizar su trabajo cuando tiene que enfrentarse al hecho de que su propia hija es drogadicta. Dos agentes de la DEA se hacen con un testigo que permite arrestar a un adinerado narcotraficante que socialmente pasa por ser una persona honorable. Ni su propia esposa sabía de sus actividades, pero cuando se da cuenta de que su posición y la de sus hijos peligran, decide salvar el negocio de su esposo.

El filme adopta una estética muy realista y para ello busca un efecto de documental, algo que ya va siendo propio del género. Las actuaciones son magníficas y le valieron un Oscar, también, a Benicio del Toro. Las otras estrellas del elenco son Michael Douglas, Catherine Zeta-Jones, Salma Hayek, Tomás Milián, Luis Guzmán, Dennis Quaid, Steven Bauer, Don Cheadle, Benjamin Bratt, Albert Finney, James Brolin, Erika Christensen, Jacob Vargas...

Una de las más notables películas hechas en español por norteamericanos es la colombiana-americana *María, llena eres de gracia* (2004), un título sarcástico que se refiere a la droga que tragan unas mujeres en Colombia para introducirla en los Estados Unidos. Es el primer filme de Joshua Marston y sorprendió muy favorablemente a crítica y público.



María, llena eres de gracia,
Joshua Marston.

Una joven, María, trabaja en una empresa que cultiva flores para la exportación. Se siente incómoda en su trabajo por diferencias con su jefe y cuando se entera de que está embarazada rompe la relación laboral y se plantea la necesidad de encontrar otro modo de ayudar a su familia y resolver sus propias necesidades económicas. De momento decide irse a la ciudad. El azar la lleva a entrar en contacto con unos traficantes de droga y acepta hacer de mula, esto es, transportar cápsulas de heroína. Es un riesgo hasta de la propia vida que se ve compensado con una cantidad de dinero casi imposible de ganar de otra manera. El espectador asiste con María al aprendizaje de las peculiaridades de una actividad repugnante. Una vez cumplida la misión, María y la amiga con la que más ha confraternizado en la aventura deben decidir el destino que han de dar a sus vidas: regresar a Colombia o quedarse.

Del magnífico reparto de actores —Catalina Sandino Moreno, Yenny Paola Vega, Guilied López, Orlando Tobón, John Alex Toro, Patricia Rae, Virginia Ariza, etc.— destaca Catalina Sandino Moreno, que, a pesar de ser su primera actuación para el cine, ha obtenido numerosos premios y fue nominada al Oscar como mejor actriz.

De gran dramatismo es el documental de largometraje *Hijos de la guerra* (2007), dirigido por el fotógrafo Alexandre Fuchs. Es la historia de la banda Mara Salvatrucha (MS-13), formada principalmente por salvadoreños en los Estados Unidos que llegaron huyendo de la guerra civil en su país. Ha sido considerada por el FBI (Federal Bureau of Investigation) como la más violenta de las bandas hispanas que operan en las calles de varias ciudades norteamericanas. Ha tenido un rápido crecimiento que hoy alcanza los cien mil miembros. Actualmente se ha extendido a Centroamérica.

Estas películas, de las que las mencionadas solo constituyen unas pocas muestras, independientemente del valor que pueda tener cada una de ellas por separado, no forman un cuerpo articulado, como ocurre con el cine cubano del exilio y el cine chicano.

Cine cubano del exilio

Salvo en el período de la guerra de independencia a finales del siglo XIX, la emigración cubana a los Estados Unidos fue siempre discreta, no hubo éxodos masivos por cuestiones económicas. Solo en aquella ocasión se produjo una concentración importante de cubanos, principalmente en las ciudades de Tampa y Cayo Hueso. Estas comunidades se irían absorbiendo poco a poco en el tejido de la sociedad angloamericana, de modo que cuando a partir de 1959, de nuevo por razones políticas, se produce una verdadera avalancha que con los años ha llegado a superar el millón y medio de emigrantes, los recién llegados no encuentran conciudadanos con raíces en el medio norteamericano, como podría haber sucedido con los mexicanos o los puertorriqueños. La ciudad donde se concentraron en mayor número fue Miami, que como entonces era una ciudad pequeña y poco poblada, pudieron fácilmente hacerla suya. Los cubanos se quejarían de algunos aspectos de la cultura estadounidense que chocaban con su idiosincrasia, pero no se sintieron discriminados o segregados. Traían un buen nivel de instrucción y entre ellos algunos poseían una formación cinematográfica, por eso pudieron empezar a hacer películas aun antes que los chicanos que siempre estuvieron en el país.

Es en el documental donde el cine cubano del exilio presenta una producción variada y numerosa. Las razones son evidentes: las facilidades para su realización y la menor inversión económica que exige este género. Su característica principal ha sido la de exponer los acontecimientos que la situación política interna de la isla apenas permite divulgar y, aparte de otros posteriores también estimables, han tenido su máxima expresión en los dos grandes documentales de Néstor Almendros: *Conducta impropia* (1984), codirigida con Orlando Jiménez Leal, y *Nadie escuchaba* (1989), con Jorge Ulla, así como en *8A* (1993) de Jiménez Leal.

De *Conducta impropia* a *8A*, y antes y después de estas, hay muchos documentales que citar, unos de carácter nostálgico, que intentan rescatar la Cuba de antes del triunfo de la Revolución, y otros, la mayoría, que exponen acontecimientos del período en que ya esta se ha producido.

El cine de los cubanos exiliados funda sus antecedentes en tres documentales de principio de los sesenta. El primero es *La verdad de Cuba* (1962) de Manuel de la Pedrosa, un alegato anticastrista para consumo solo de la primera oleada de exiliados que se había refugiado en Miami. Manuel de la Pedrosa era un español cubanizado que realizó en la Cuba republicana un buen número de películas, entre 1950 —año en que hizo *Hotel de muchachas*— y 1959 —cuando rodó *Mares de pasión*—. Se trataba de comedias y musicales que no aportaron más que las películas mexicanas de segunda que se hacían por aquel tiempo.

El conocido cineasta Manolo Alonso, quien realizara en Cuba algunas de las películas más importantes de ese país anteriores al triunfo revolucionario —como *Siete muertes a plazo fijo* (1950) y *Casta de robles* (1954)—, dirige en 1963 un documental enfático y nostálgico titulado *La Cuba de ayer*, referido fundamentalmente a los años cincuenta. Su estilo grandilocuente daba una impresión de sectarismo que conspiró más contra su mensaje que la falta de comprensión que entonces existía de los problemas de Cuba.

El tercero de este movimiento documental que apenas comenzaba es *Cuba, satélite 13* (1963), también de Manuel de la Pedrosa, producido por Eduardo Palmer y con guión de José Guerra Alemán.

Eran documentales más interesados por su impacto político que por su resultado artístico y estaban muy influidos por el estilo de los noticieros cinematográficos de la época. Esta característica se mantendría de una manera más predominante de lo deseable en muchos de los trabajos posteriores del cine del exilio cubano.

Después de *Satélite 13*, se produce un largo vacío. Palmer, que había sido un activo productor de documentales en Cuba, dirige todos sus esfuerzos a la televisión, con la que ha estado colaborando desde enero de 1961, y logra programas que tendrán una amplia difusión por Hispanoamérica. Edita un noticiero cinematográfico, *El Panamericano*, que se distribuyó en los cines hispanos de los Estados Unidos y, a partir de 1962, en Centroamérica y la República Dominicana. De la Pedrosa se marcha a España y Manolo Alonso a un retiro que solo romperá, en una ocasión, varios años después, para dirigir otro documental, *El milagro del éxodo* (1987).

Nuevos realizadores

Miñuca Villaverde es una figura aislada que en Cuba había vivido el proceso inicial del ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos) y actuado como protagonista en una de las películas de su marido, el director Fernando Villaverde. Después de unos años de exilio, principalmente en Europa, viene a los Estados Unidos y en Texas, en 1974, realiza un bello documental titulado *A mi padre*. Miñuca es autora de una obra, no numerosa, pero intensa. Sus primeros trabajos, por falta de recursos, tenían bandas sonoras muy simples, en las que ni siquiera se escuchaban voces. Luego, cuando pudo, utilizó narraciones en inglés. El español en *A mi padre* está presente en las canciones de fondo, sobre todo en la voz de María Teresa Vera cantando la nostálgica canción ‘Veinte años’.

El cine de ficción, curiosamente, se anticipa al grueso de la producción de documentales. El realizador Camilo Vila filma *Los gusanos* (1976) en un sitio rural de la República Dominicana, escogido por su parecido con Cuba. A pesar de la falta de recursos y la inexperiencia de entonces de su director, resulta un filme de calidad. Las actuaciones corresponden a Orestes Matacena, Mario Peña, Raimundo Hidalgo Gato, Clara Hernández, Rubén Rabasa, Marco Santiago, Doris Castellanos, Ángela Hayden y Reinaldo Medina. El guión es de Orestes Matacena y Clara Hernández.

Los gusanos (el título alude a la manera despectiva en que se suele nombrar a los enemigos de la Revolución) se apoya en la pieza teatral homónima de Eduardo Corbé (dramaturgo cubano radicado en Nueva York), quien, a su vez, se inspira en la obra de teatro de Jean Paul Sartre *Muertos sin sepultura*, reubicando la trama del francés en el contexto cubano de los años sesenta. En *Los gusanos* un grupo de exiliados, contrarios a la Revolución de Fidel Castro, desembarca en Cuba con el fin de liberar a un importante prisionero político, pero una vez en tierra son apresados por un pelotón revolucionario. A la espera de los interrogatorios que le harán los oficiales de Seguridad del Estado, se desencadenarán una serie de conflictos entre prisioneros y custodios (García Borrero, 2007).

Los agentes de Seguridad del Estado no llegarán nunca, pero los oficiales al frente de las fuerzas revolucionarias, un teniente y un capitán, asistirán a la muerte —por distintas razones— de los prisioneros, hasta su total liquidación. Estos dos personajes encarnan sendas tendencias bien definidas en el comunismo cubano de aquellos años: la pro soviética y la nacionalista. El primero es, además, un torturador nato; el segundo conserva un cierto idealismo hasta saberse atrapado por la perversidad del sistema. *Los gusanos*, que tuvo una distribución muy deficiente, no alcanzó el reconocimiento que merecía.

Al año siguiente, Iván Acosta hace su primera incursión en la dirección cinematográfica con un cortometraje de ficción titulado *El ataúd* (1977, 28 minutos). Los personajes nunca hablan. Solo escuchamos los sonidos ambientales y la música de fondo, compuesta por

José Raúl Bernardo. La familia vive en una cabaña cerca del lago. El abuelo va a morir y espera sentado en una silla al aire libre, viendo cómo preparan su ataúd. Una anciana reza su rosario. El viejo muere y, ya en el féretro, comienza una larga peregrinación por distintos paisajes hasta llegar al océano, donde es arrojado el ataúd. Lo vemos alejarse hasta desaparecer en el oleaje.

Después de *El ataúd*, Iván Acosta rueda *Union City, ciudad de los sueños* (1986), una descripción física y humana de la ciudad. Y luego, un documental en el que recoge el gran desfile que anualmente los puertorriqueños llevan a cabo en Nueva York, titulado *La parada* (1987). La acción se centra en un grupo de muchachas que se preparan para desfilar en una carroza y luego, ya en pleno desfile, los problemas que se les presentan. Recoge los diálogos que ocasionalmente se cruzan entre ellas.

El Super

Acosta era además un dramaturgo que había escrito una pieza teatral titulada *El Super*. León Ichaso y Orlando Jiménez Leal le pidieron los derechos para llevarla al cine y un año después la película estuvo lista. Resultó ser el acontecimiento cinematográfico más importante del cine del exilio cubano hasta ese momento y tal vez hoy continúa siéndolo. En palabras del propio Acosta: '*El Super* se convirtió en los *Cien años de soledad* del exilio cubano'.

Las interpretaciones de Raimundo Hidalgo Gato, Reinaldo Medina, Zully Montero, Juan Granda, Elizabeth Peña (en su primera actuación) y Margarita Martínez Casado son excelentes.

Para una exhibición de la película, en 2007, en el Centro Cultural Cubano de Nueva York, se incluyó en la invitación la siguiente sinopsis del filme:

El Super es la historia de Roberto y Aurelia, exiliados cubanos que viven en Nueva York con su hija Aurelita, de 17 años. Estamos en febrero de 1978 y el invierno es duro. Durante diez años Roberto ha sido el Super de un edificio de apartamentos en el Upper West Side, en el cual recoge la basura, enciende la caldera, repara ventanas y escucha las quejas constantes de los inquilinos. Deprimido y cansado por la vida que lleva, cuando recibe malas noticias de Cuba y se entera de que su hija puede estar embarazada, decide abandonar Nueva York y empezar una nueva vida en Miami³.

Refiriéndose a la aspereza con que comienza la historia, Vincent Canby comenta:

...usted podría sospechar que *El Super* va a ser desagradable, pero se equivocaría. Es divertida, moderada, un drama nada sentimental sobre personas en una peculiar transformación. [...] *El Super* tiene mucho menos de política que de la desorientación de unos exiliados que se convierten en metáforas vivas de la condición humana. Tal persona es Roberto, interpretado con infinito buen humor y sentido común por Raimundo Hidalgo-Gato. [...] Producido con un presupuesto muy bajo, pero con cuidado e inteligencia, y con un extraordinario reparto de actores cubanos y puertorriqueños⁴.

El Super significó un gran esfuerzo que no contó para su producción con otro aporte económico que el que hicieron sus directores, Jiménez Leal y León Ichaso, y el productor cubano radicado en Puerto Rico Emilio Guede. El camino emprendido por *El Super* no tuvo la continuidad que era de esperar; no promovió un interés por crear un movimiento cinematográfico, que sin el amparo de los recursos financieros de una empresa difícilmente puede prosperar. Faltaron los medios y fue una pena, porque en ningún otro momento coincidieron en un lugar (Nueva York) tantos cineastas cubanos exiliados de talento. A Jiménez Leal, Ichaso y Acosta se sumaban Jorge Ulla, Orestes Maticena, la eficaz editora Gloria Piñeyro, intérpretes que entonces se iniciaban como Andy García e Elizabeth Peña y muchos artistas más que no encontraron las circunstancias adecuadas para desarrollarse. Solo el Centro Cultural Cubano de Nueva York, que dirigía el propio Iván Acosta, alentaba este propósito,

pero sus medios eran muy precarios. Como ha apuntado con mucha claridad Narciso Hidalgo, refiriéndose de un modo más general al trabajo realizado por los cineastas exiliados:

Ninguno de estos esfuerzos ha sido asistido por instituciones o personalidades importantes de la comunidad en el exilio, quienes frecuentemente han criticado los filmes hechos en el ICAIC, pero nunca pensaron respaldar los proyectos de estos u otros cineastas con fondos, gratificaciones o alguna otra forma de financiamiento. Hoy nos podemos preguntar: ¿Qué fundación, institución o asociación en el exilio ha creado un concurso, concedido un premio o dado fondos para la realización de proyectos cinematográficos? ¿Ha considerado la poderosa comunidad cubana de los Estados Unidos qué aspectos importantes de su cultura se están perdiendo y cómo el legado de esta cultura —dividida durante cuatro décadas— puede ser preservada en las películas?⁵.

Otra obra surgida del impulso de este momento fue *Guaguasí* (1979), que dirigió Jorge Ulla, con la actuación de Orestes Matacena, Rolando Barral y un jovencísimo Andy García en su primera aparición cinematográfica. La fotografía es de Ramón Suárez, que había trabajado en Cuba con Tomás Gutiérrez Alea, en sus filmes más reconocidos de los primeros tiempos (*La muerte de un burócrata*, *Memorias del subdesarrollo*...). En el guión participaba Matacena, que llegaría a dirigir sus propias películas en idioma inglés.

La historia trata de un campesino torpe e ingenuo que llega a La Habana con los guerrilleros que combatieron en la Sierra Maestra. En la ciudad, Guaguasí —apodo que proviene de ‘guagua sí’—, enamorado de una corista, vivirá experiencias y se comportará de una manera que se proponen como una metáfora del proceso de corrupción y descomposición de la Revolución. La idea, las intenciones y un humor directo y cáustico salvan la película de sus defectos de realización. A pesar de su inequívoca posición opuesta al régimen de Castro, el filme fue recibido como una obra moderada y eso contribuyó a que tuviera una buena acogida.

Sin conexión con este cine que se hace en Nueva York, el actor, escritor y cantante Pedro Román, con sus propios recursos y la colaboración de otros amigos, consigue llevar a la pantalla una obra suya: *¡Qué caliente está Miami!* (1980). Se trata de una comedia salpicada de números musicales (la bolerista Olga Guillot interviene en ella) en la que un cubano exiliado logra una posición acomodada con el negocio de compra y venta de propiedades. El personaje está casado y tiene una hija. En una casa vecina vive otro cubano, cuyo hijo está enamorado de la joven y mantiene con ella unas relaciones que ambos intentan ocultar por la oposición empecinada de los padres, que se detestan (como se puede ver, se trata del tema recurrente de *Romeo y Julieta*). Los dos hombres tienen que superar su enemistad cuando se descubre que la muchacha ha quedado embarazada. Al final, como corresponde al género, las cosas se arreglan y todo termina en una gran fiesta.

La película fue dirigida por Ramón Barco, un realizador cubano hijo de emigrantes del primer exilio que se habían establecido en Puerto Rico, donde concluyó su educación. Luego se fue a España y allí rodó *Mecanismo interior*, *Todos los gritos del silencio* y *El avispero*.

El protagonista de *¡Qué caliente está Miami!* es Raimundo Hidalgo Gato, el actor que tanto contribuyó al éxito de *El Super*. La famosa *vedette* cubana Blanquita Amaro, todavía en la plenitud de sus facultades, hizo de madre de la novia; y el papel del padre del novio se le asignó al padre del filme: Pedro Román.

Después de muchas dificultades provocadas principalmente por un productor asociado, la película logró estrenarse en un cine de Hialeah y otro de Nueva Jersey, pero solo por un día: nuevos obstáculos insalvables impidieron su exhibición y condenaron la película a ser engavetada.

De nuevo los documentales

La llegada de ciento treinta mil cubanos a los Estados Unidos en 1980, que creó una crisis mayor que la que le dio origen (la avalancha de casi once mil personas que se habían asila-

do en la embajada de Perú), dio motivo a nuevas películas de largometraje y a que comenzara a revitalizarse el género documental.

Jorge Ulla y Lorens Ott Jr. realizan *En sus propias palabras* y, poco tiempo después, Miñuca Villaverde, con materiales que rueda en los campamentos de refugiados, hace *La ciudad de las carpas*. Son trabajos para los cuales solo existe una ocasión —la del momento en que los hechos se producen— y exigen la disposición y la suerte de coincidir con el lugar y momento exactos.

El mayor interés de *En sus propias palabras* radica en las entrevistas hechas a los que vienen al exilio en el momento mismo de su llegada. Ello confiere al documental una gran frescura y lo enriquece con el estado emocional de unas personas que —independientemente de lo que se les ocurra decir al ser sorprendidos por la cámara— sienten que atraviesan un momento decisivo de su vida. La película, de 30 minutos de duración, preparó a Jorge Ulla, cuya experiencia había estado relacionada, más bien, con la ficción, para colaborar con Néstor Almendros en un trabajo más ambicioso: el de *Nadie escuchaba*.

La ciudad de las carpas es un filme más complejo y que abarca más vertientes, aunque la presencia dominante de los homosexuales parece imponerse a todas las demás. Aquí el tono sentimental de *A mi padre* ha desaparecido y lo más importante es la atención desprejuiciada a unas personas que trascienden la situación puntual por la que atraviesan, que no por ser extrema es menos eventual, y se presentan en su dimensión humana. Miñuca demuestra con *La ciudad de las carpas* que también es capaz de realizar con eficacia trabajos que están dentro de una línea más convencional que obras más personales que antes había realizado en Nueva York. Al igual que en *A mi padre*, la narración es en inglés y el español está presente en las canciones que cantan los refugiados y que expresan sus estados de ánimo.

Al año siguiente, en el documental *Miami: encuentro de dos culturas* (1981), Roberto Fandiño recoge para la televisión española el desarrollo y la influencia de los cubanos en Miami. Intenta demostrar que la vitalidad de la ciudad y el impulso con que se desarrolla convierten el acontecimiento de los ‘marielitos’ en un hecho que la ciudad puede absorber fácilmente. Recorre los problemas del bilingüismo, la educación, el incremento del tráfico aéreo y marítimo, la prensa, los conflictos que, para la cultura de los hispanos, representa vivir en un país que habla otro idioma, así como las ofertas en el mundo del espectáculo. Abrió las puertas del televidente español a una realidad cercana a ellos y cuya magnitud no conocía.

Orlando Jiménez Leal hace su primer gran documental, *La otra Cuba* (1983), producido por la RAI (Radio Televisión Italiana), con la colaboración de Carlos Franqui y Valerio Riva.

Franki —hombre de origen campesino, que vivió grandes privaciones en la infancia y luego fue un luchador social, un combatiente contra la dictadura de Fulgencio Batista, un guerrillero en la Sierra Maestra y un hombre de la Revolución hasta que se decepciona y se vuelve un disidente— sirve como hilo conductor para los períodos de la historia de Cuba descritos por el documental. Así se presenta, con abundancia de datos, la compleja y contradictoria situación en que se produce la lucha contra Batista; luego, la toma del poder por la Revolución, sus prometedores primeros tiempos y los acontecimientos que anunciaban su fracaso. Franki y Valerio moderan, entrevistan y conversan con una serie de personas —artistas, políticos y escritores— que vivieron aquellos tiempos y que dan su testimonio. La película viene a ser un recorrido nostálgico por situaciones difíciles, pero que se vivieron con la ilusión de alcanzar un ideal que más tarde o más temprano se materializaría, y la tristeza de que todo fue en vano. *La otra Cuba* fue uno de los primeros toques de alarma que sonaron con fuerza para llamar la atención sobre las frustraciones del régimen de Castro.

Poco tiempo después, Orlando Jiménez Leal hace con Néstor Almendros *Conducta impropia* (1984): un largo documental que, a pesar de los episodios dramáticos que narra, nunca

pierde su desenfado y hasta un cierto sentido del humor. Lo que más llamaba la atención era que entre políticos, intelectuales y otras personas de prestigio, prestaban declaraciones —no sin cierto candor— homosexuales anónimos, y a veces muy amanerados, quienes contaban cómo sufrieron cárceles y maltratos. Estos testimonios directos de personas que padecieron esas situaciones son abundantes y variados.

Los documentales que indagan en la realidad y que se proponen ofrecer una información veraz que sustente una tesis deben recurrir por lo general al material de archivo, casi siempre de viejos noticieros. De la eficacia con que se manejen esos materiales depende el éxito de la obra. *Conducta impropia* es especialmente hábil en este sentido. Por ejemplo, selecciona una serie de tomas de Fidel Castro haciendo afirmaciones categóricas y se utilizan para cerrar secuencias en las que se ha hecho evidente lo contrario de lo que nos dice. El prestigio de Almendros y la denuncia de los abusos innegables ocurridos en los campos de las UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción, eufemismo con que se intentaban ocultar los campos de concentración para homosexuales, religiosos y desafectos al Gobierno) resultaron no un llamado a la atención como *La otra Cuba*, sino un mentís a las afirmaciones del régimen. Esta vez, como era de esperar, la respuesta fue enérgica, se movilizó la izquierda incondicional en los propios Estados Unidos y se hizo que el peón más fuerte con que contaba el régimen cubano en el campo del cine, Tomás Gutiérrez Alea, le contestara a Néstor Almendros desde las páginas del *Village Voice*. En definitiva, los partidarios de Castro no pudieron negar los hechos y la crítica contra el documental se basó en el argumento de que sus realizadores no mencionaron ‘que esos campamentos fueron abolidos, en otras palabras, que incluso dentro de Cuba el cambio puede ser y en realidad ocurre’ (López, 1993: 81). Lo cierto es que en el documental sí se menciona que los campos fueron abolidos y, además, lo importante es que en ninguna parte del mundo el derecho penal admite que si el delincuente se arrepiente después de cometido el crimen el delito deja de existir.

Una pausa y más documentales

En su nota autobiográfica para el libro del cine del exilio coordinado por Juan Antonio García Borrero, al que he venido haciendo referencia, Iván Acosta nos dice: ‘Mi primer largometraje como director fue *Amigos*, filmado en Miami, Washington D.C., Union City, Nueva Jersey y Nueva York. *Amigos* es una comedia seria sobre la llegada de un *marielito* en 1980, y no fue escrita para el escenario como *El Super*. La escribí para la pantalla’ (Acosta, 2007: 110).

El ‘marielito’ encuentra en Miami más contratiempos que venturas. Según el cartel que anuncia la película: ‘libertad y abundancia’, pero también ‘confusión y engaño’ y el rechazo de sus compatriotas, preocupados por los delincuentes que el Gobierno de Castro había introducido entre los emigrantes. Lo mejor que le pasa es reencontrarse con sus viejos amigos de Cuba, que intentan encaminarlo y, con ese propósito, lo sitúan en un campo de entrenamiento para ir a luchar contra el régimen cubano; pero el ‘marielito’ se mete en problemas mayores cuando, sin saberlo, transporta en una camioneta, hasta Union City, Nueva Jersey, un cargamento de drogas. Los maleantes con quienes se relaciona lo llevan en un auto al sur del Bronx y después de golpearlo lo arrojan, sin sentido, a un solar yermo. En sus delirios cree ver —¿o ve realmente?— a un carcelero apodado el Pirata Arce, que aterrizzaba a los presos políticos en las prisiones cubanas. Por fin es conducido a un hospital... psiquiátrico. Pero son los amigos de nuevo los que lo salvan: lo buscan, lo encuentran y lo sitúan esta vez en Miami, donde le compran una cafetería que lleva el nombre de *Amigos*.

El papel protagonista está interpretado por Rubén Rabasa y le acompañan Reinaldo Medina, Juan Granda, Lucy Pereda, Armando Naser, Juan Troya y otros. Con un guión mejor que la realización débil y vacilante, *Amigos* no cumplió con las expectativas creadas por el autor de la obra que dio origen a *El Super*.

En *El milagro del éxodo* (1987), que significa la reaparición de Manolo Alonso, se repiten las mismas características de *La Cuba de ayer*: un encendido amor patriótico y una idealización del pasado que le hacen perder lo que con más ahínco busca: credibilidad (esta desmesurada defensa del pasado republicano cubano solo encuentra una justa correspondencia en el ensañamiento con que los realizadores de la isla intentan demonizar ese pasado; claro ejemplo de ello es el documental *¡Viva la república!* [1972] de Pastor Vega).

El segundo documental de Néstor Almendros sobre la situación en Cuba, realizado con Jorge Ulla, es *Nadie escuchaba* (1988) y trata sobre las presiones y torturas a las que se ven sometidos los presos, aunque se mantiene menos atado al tema central que *Conducta impropia*, por lo que da la sensación de tener menos unidad. Ana M. López lo describe de este modo:

Incapaces de filmar en Cuba (algo que por muchas razones obvias no podían esperar que fuese autorizado), Almendros y Ulla ubican sus denuncias en lugares en el exilio [...] donde entrevistan alrededor de treinta antiguos prisioneros políticos y a sus familiares, entre los que se incluyen personajes bien conocidos como Huber Matos y Armando Valladares y otros cuyas historias no habrían sido escuchadas antes. Sus testimonios, presentados en unos primeros planos bellamente fotografiados, son perturbadores. En sus mejores momentos, la película entrelaza estas historias individuales de torturas y humillación, y condena al estado todo-poderoso que ha conseguido esconder estas actividades del escrutinio público. Su credibilidad surge no tanto por la agudeza de los entrevistados, sino por la dignidad visible de sobrevivientes que enfrentan las cámaras para revivir sus pasados (López, 1993: 82).

A pesar de los numerosos testimonios que contienen una fuerte carga emotiva, ninguno es más conmovedor que el que los realizadores acertadamente han escogido para el final del documental: la narración hecha por la madre del líder estudiantil Pedro Luis Boitel sobre la lucha y la muerte de este a consecuencia de una huelga de hambre en la cárcel. Boitel, que combatió la dictadura de Batista, se enfrentó después a la de Fidel Castro.

8A y más documentales

Las grabaciones de los juicios al general Arnaldo Ochoa, acusado de narcotráfico con otros altos mandos de las fuerzas de seguridad en Cuba, aunque editadas y censuradas, produjeron un abundante material que difundió la televisión y que resulta insólito. Los desatinos y la simulación de los que juzgan y la confusión de los acusados son tan evidentes que adquieren categoría dramática. Orlando Jiménez Leal advirtió esta cualidad y la utilizó para construir *8A* (1992), uno de los filmes más impactantes del cine del exilio cubano. La película utiliza una selección de aquellas transmisiones, editadas y mezcladas con escenas de ficción que intentan reproducir los supuestos hechos reales, para exponer una tesis de lo que pudo haber existido detrás de lo que oficialmente se informó y se representó. Aunque 'la realidad es invisible', según la frase de Jorge Luis Borges que el filme esgrime como divisa, queda claro —y esto es lo que en última instancia intenta decirnos— que aunque las cosas tampoco ocurrieran exactamente de la manera que la película lo propone, aquel juicio sirvió para ocultar asuntos muy comprometedores, mientras hacía creer que la Revolución se depuraba. En vez de un acto de justicia se consumaba una coartada de alto interés político, sacrificando a algunos de sus mejores cuadros. Dada la influencia que era capaz de ejercer el castrismo, no resulta raro que *8A* no tuviera la repercusión que debió tener ni que tampoco alcanzara el reconocimiento que se merecía.

De 1992 es el documental *Micky Moré*, realizado por Narciso Hidalgo sobre el exilio, en San Luis, Misuri, de un hermano—también músico— del gran compositor y cantante popular cubano Benny Moré.

El desaparecido profesor de la Universidad Internacional de la Florida Miguel González Pando, convertido en cineasta en sus últimos años, nos dejó tres interesantes trabajos: Y

los quiero conocer: historia de Cuba en vivo. 1902-1959 (1992); *Calle 8: Cuban exile look at itself* (1994) y *Ni patria ni amo: voces del exilio cubano* (1996).

Otro profesor, Joe Cardona, del Miami-Dade College, habría de realizar documentales y películas de ficción muy populares en la comunidad de Miami. En 1993 —apoyado por la producción del experimentado Eduardo Palmer—, codirige con un compañero de su mismo centro de enseñanza, Alex Antón, su primer trabajo: el documental *Rompiendo el silencio*.

René Ariza, narrador, dramaturgo, actor y director de teatro, fue uno de los casos más obvios de la represión que sufría en Cuba el intelectual que intentaba mantenerse independiente. Sus manuscritos fueron secuestrados por la Seguridad del Estado y él condenado a prisión. Luego, marchó al exilio. Rubén Lavernia narra los aspectos más importantes de su recorrido en *Retrato inconcluso de René Ariza* (1993), y lo logra filmar en una larga entrevista unos pocos meses antes de su muerte en la ciudad de Los Ángeles. La imagen de Ariza, ya muy deteriorada por la enfermedad, logra transmitirnos el testimonio de su experiencia.

Cuba es un país en el que la música ocupa un lugar de los más importantes entre sus manifestaciones culturales; no es raro, pues, que surgieran documentales para estudiar o exaltar alguno de sus géneros o para honrar y divulgar los valores de sus mejores músicos. Filmes de este tipo aparecen con más frecuencia en los últimos años. En 1993, el actor Andy García concreta su pasión por la música cubana en el documental *Cachao, como su ritmo no hay dos*, una pasión que procuraría el mejor aporte a la película *The Lost City* (2005), que rodaría años más tarde totalmente en inglés. El bajista Israel Cachao López, uno de los grandes músicos populares cubanos, con 88 años fue un redescubrimiento de García y lo apadrinó en cuatro discos ganadores de premios Grammy.

Alberto Roldán, un cineasta notable en el ICAIC de los años sesenta, contratado en Washington D.C., por Radio y Televisión Martí, realiza varios documentales en que aborda temas importantes que son consecuencia del proceso político cubano: *Exilio en Moscú* (1990, 89 minutos), *Los años duros* (1991, 60 minutos), *Reflexión* (1991, 60 minutos), *Desafío* (1993, 30 minutos), *Desde la costa* (1994, 30 minutos), *A la deriva* (1994, 30 minutos) y *Masacre en alta mar* (1995, 30 minutos).

También Claudio Castillo, productor como Roldán en Televisión Martí, realiza algunos documentales. Se destaca en su obra *Peregrinación a Roma* (1998), que recoge el viaje a esa ciudad, desde Miami, de un grupo de cubanos que se oponen a la visita en ese momento del Papa a Cuba.

Azúcar amarga

León Ichaso, después de *El Super*, se insertó en la producción de la industria cinematográfica estadounidense. Un éxito con una película protagonizada por el conocido cantante de salsa Rubén Blades, *Crossover Dreams* (1985), lo situó entre los directores confiables que podían mantener su trabajo con regularidad; desde luego, en lengua inglesa. Otro éxito suyo fue *Sugar Hill* (1994). Cuando se sintió seguro, decidió emprender una aventura de satisfacción personal con sus propios recursos. En colaboración con Orestes Maticena, escribió un guión cuya acción ocurría en Cuba y en el que denunciaba las peores cosas que sucedían en ese país bajo el control absoluto de Fidel Castro. La película se llamó *Azúcar amarga* (1996) y se rodó en blanco y negro —como se supone que es el drama que nos narra el filme— en República Dominicana, para aprovechar sus escenarios, tan parecidos a los de Cuba. Está protagonizada por René Lavan y Mayte Vilán, secundados por Miguel Gutiérrez, Larry Villanueva, Orestes Maticena y Teresa María Rojas.

Su tema se propone como un resumen de las dificultades que viven los cubanos. Gustavo, un joven comunista fiel a los principios de la Revolución, conoce a Yolanda, realista y vital, y

aunque sus ideas son antagónicas con respecto al sistema, se enamoran y empiezan un romance. El amor de los jóvenes sufrirá todo tipo de contratiempos, achacables al régimen político, y a la postre no triunfará. Gustavo aspira a una beca y el encargado de conseguírsela juega con sus aspiraciones y le miente. Su padre es un psiquiatra que, al no poder trabajar en su profesión, se gana la vida tocando el piano en un bar y su hermano un *rockero de heavy metal* que, desesperado por la prohibición y el acoso policial, se inyecta el virus del sida como protesta y a la espera de obtener beneficios. Y Yolanda debe dispensar favores sexuales a turistas extranjeros para sobrevivir en una situación familiar desesperada. Al final, Gustavo descubre la verdadera naturaleza de todo lo que le rodea y debe, además, decir adiós a Yolanda, que escapa en una balsa con la intención de llegar a la Florida. El joven se enfrenta consigo mismo para reconocer que ha sido engañado. Con la misma entereza con que antes fue fiel a la causa, va a la plaza donde Castro pronuncia un discurso y saca un arma con la intención absurda de matarlo. Desde luego, allí mismo cae abatido por los disparos de los que anónimamente, entre el público, cuidan la seguridad de los que detentan el poder.



Azúcar Amarga, León Ichaso.

Sin la armonía de *El Super* —por el contrario, algo desequilibrada desde el punto de vista formal—, *Azúcar amarga* es más audaz y, aunque tiene más defectos, también logra momentos más impactantes. El guión, por querer contarlo todo, resulta atiborrado; pero, la misma pasión que provoca desaciertos le da un tono emocional sostenido a la narración que es una de sus virtudes.

Como *El Super*, *Azúcar amarga* se equipara en calidad a las mejores películas de alrededor de doscientas producidas por el ICAIC desde el triunfo de la Revolución. *Azúcar amarga* revela el saber cinematográfico de su realizador y es comparable a las de mayor calidad hechas en Cuba, como son, sin duda, las de Gutiérrez Alea. Ichaso es, en cuanto al manejo de la forma, más hábil e imaginativo que el director castrista, aunque este controla con más rigor la exposición y el desarrollo de la historia, algo que encontramos en *El Super*, tal vez por la influencia de Jiménez Leal.

El fin de siglo

El pionero Eduardo Palmer, que había sido un activo productor de documentales en Cuba en los años cincuenta —y como hemos apuntado, había producido en Miami Cuba, *Satélite 13*—, desde principios de los noventa toma en sus manos la dirección de algunas de sus producciones, entre ellas *Fidel Castro y el narcotráfico* y *La conexión cubana*. Este título lo repite en 1999, con nuevos aportes, en un documental de 37 minutos. También en 1990 realiza *Fidel Castro, Cuba y la crisis económica*, y en 1995, su mejor obra, *Historia de la Brigada 2506*, de setenta y dos minutos de duración y que consumió año y medio de elaboración. Por último, en 1999, dirige *En un lugar sin alma*.

Sergio Giral, que había dejado una obra significativa en Cuba, viene al exilio y realiza en Miami *La imagen rota* (1996), con testimonios de ex directores del ICAIC y de otros que

tuvieron una determinada importancia en esa institución. Da la sensación de situarse de una manera abierta hacia los temas que pudieran surgir de las entrevistas, pero luego se perfilan los de la frustración y la censura como los más recurrentes. Aparecen Orlando Jiménez Leal, Miñuca Villaverde, Nicolás Guillén Landrián, Fausto Canel, Eduardo Manet, Mario García Joya, Marco Antonio Abad, Roberto Fandiño y varios más. *La imagen rota* alude a muchas rupturas: la de obras filmicas que quedaron interrumpidas, vidas desarraigadas que perdieron su continuidad en el exilio y conciencias que se fragmentaron para recomponerse en otra circunstancia y otras tierras.

Marisol Soto Rodríguez fue originalmente un joven cubano que llegó a Miami a través de la base de Guantánamo. Con un compañero de igual origen fundó la Rodríguez-González Productions y dirigió *Soy Travestí* (1998). El filme se anunció como 'el drama social de un joven que quiere llegar al mundo como realmente es'. La música está interpretada por la cantante Annia Linares y actúan además: Juan Miguel Canales, Orlando Fundicheli, Gerardo Riverón, Mirtha Medina, Sandra González, Yosvany Montano y Jorge Rodríguez.

Los dos jóvenes entusiastas, Joe Cardona y Alex Antón, emprenden la realización de un nuevo documental, *Adiós, patria* (1996). Un tiempo después, Cardona se asocia con Mario de Varona y en los años siguientes dirigirán juntos un buen número de documentales de largometraje, empezando con *Café con leche*. Luego, con el sello de la Public Broadcasting y producida por Palmer, *Havana: Portrait of Yesteryear* (1998). Mientras, Alex Antón realiza *Siempre presente* para el Canal 51. Cardona y De Varona completarán una vasta obra que incluye *The Flight of Peter Pan* (1999); *Water, Mud and Factory* (1999); *Hony Girl* (2000); *Bro* (2001); *José Martí: Legacy of Freedom* (2002) y *Celia, The Queen* (2007), pero toda está hablada en inglés.

Ramón García termina en 1999 un curioso corto experimental de ficción titulado *www.un-gatohabanero.com*, que actúa, dirige, escribe y fotografía.

En 1999, aparece una nueva documentalista residente en Nueva York, Mari Ichaso —hermana y ex esposa respectivamente de los veteranos León Ichaso y Orlando Jiménez Leal—. Se inicia con: *Marcadas por el paraíso*, al que han seguido *Hechos en Cuba: Niños del paraíso* (2001) y *Los últimos cubanos* (2006).

Enrique Oliver había rodado *Photo Album* (1986), 'un recuerdo afectivo de la experiencia del realizador cuando era un joven inmigrante llegado de Cuba'⁶. En 1999, en una coproducción de los Estados Unidos con España, logra hacer el largometraje *Cosas que olvidé recordar* (1999, 90 minutos), una comedia en la que actúan Larry Villanueva, Ana Torrent, Olga Mederiz, Blythe Danner, Al Romero y Alicia Borrachero.

Cosas que olvidé recordar cuenta la historia de Robertico, hijo de padres cubanos exiliados en los Estados Unidos. Su deseo es ser un americano más, pero siente que su familia se lo impide con sus costumbres y tradiciones. Ve un programa de televisión, cuya trama se desenvuelve alrededor de una familia típica norteamericana y, fascinado, se introduce en el televisor y se integra en ella. Su familia real se desespera y le ruega a la Virgen María que les devuelva a Robertico. La Virgen aparece en la casa como Nuestra Señora del Exilio y casi se convierte en un miembro más de la familia. Robertico, al final, tiene una toma de conciencia.

También de 1999 es un largometraje de Norton Rodríguez titulado *Libertad*. Un esfuerzo notable de producción y un guión cuidadosamente elaborado con testimonios de personas que vivieron el drama que el filme relata. Lamentablemente, el resultado artístico no está a la altura del esfuerzo, si bien resulta un documento de denuncia muy enérgico. Está interpretada por Oscar Torres en el papel del protagonista, con Roberto Escobar, Yeni Álvarez, Tony Pacheco, Carlos Velázquez, Luis Celeiro, Glenda Díaz, Marcela Cardona, Gabriele Menéndez, Pablo Durán, Ray Guiu, Gloria Kennedy y Carmen López. El argumento consiste



Cosas que olvidé recordar, Enrique Oliver.

en las torturas y abusos que debe sufrir un joven artista, Fidel Jiménez, cuando es arrestado porque intenta huir a Miami en una balsa.

Cine del exilio cubano en el siglo XXI

Uno de los temas que aflora con más interés en los últimos años del cine del exilio es el de la reunificación familiar, presente en el documental *Noventa millas* (2000) de Juan Carlos Zaldívar. El título alude a la distancia que existe entre Cuba y el punto más al sur de los Estados Unidos, una distancia convertida en símbolo de la separación.

Chambelona (2001) es un corto de ficción del actor Larry Villanueva —el Bobby de *Azúcar amarga* y el Robertico de *Cosas que olvidé recordar*—, en el que él mismo actúa con Alexa Kube, Carlos Caballero, Ana Carballosa, Gustavo Laborié, Frank Falcón, Carmen Olivares, Elizabeth Longo y Peter Sánchez. Según las propias palabras de su director, ‘es una locura morbosa de mi cerebro, una travesura en beta’ (Villanueva, 2007).

Nicolás Guillén Landrián (1938-2003) fue uno de los más brillantes documentalistas del ICAIC. Hizo su obra en la década de los sesenta y dio clásicos como *En un barrio viejo* (1963), *Ociel del Toa* (1965) y *Coffea Arábica* (1968). Su carácter indisciplinado lo colocó en contradicción con el régimen y, después de ser internado en un hospital psiquiátrico y sufrir años de cárcel, logró marchar al exilio en 1989. Más que el cine, practicó la pintura, por ser un arte mucho más accesible desde el punto de vista de sus requerimientos materiales. Fuera de Cuba solo dejó una obra cinematográfica: *Inside Downtown* (2002), rodada en Miami. Treinta años después de no ponerse detrás de una cámara, su visión se repite con la misma frescura de *En un barrio viejo*. Los más diversos personajes —y si son marginales, mejor— despiertan su curiosidad y cruzan por la pantalla como si en ella pudieran volcar toda su vida, penetrada por un ojo que escudriña las conciencias, se identifica con ellas y comparte sus deseos, hasta que se convierte él mismo en un personaje más del desfile.

Adio Kerida: Un Viaje Cubano Sefardí (2002) es un ‘documental personal que trata sobre la búsqueda de identidad e historia entre un grupo de judíos sefarditas con raíces en Cuba. El título del documental, *Adio Kerida*, proviene de una canción de amor sefardí, y su propósito es realzar los temas de expulsión, partida y exilio que yacen en el punto crucial del legado sefardita. Al mismo tiempo, el título invoca la energía creativa que se inyecta a una cultura cuando se cruzan las fronteras raciales, étnicas y nacionales’ (Behar, 2007). Su autora es Ruth Behar, judía nacida en Cuba y emigrada con su familia a Nueva York en 1962. Es graduada en Artes y Letras y antropóloga.

Desde 2002 el Instituto de la Memoria Histórica contra el Totalitarismo ha patrocinado la realización de documentales que cumplan los objetivos de esa institución. Han patrocinado ya cuatro títulos. El primero fue *Al filo del machete* (2002), dirigido por Pedro Suárez Tintón, y su tema es los esfuerzos de lucha armada que se han hecho contra el castrismo. Los otros tres han estado dirigidos por Luis Guardia, con la estrecha colaboración, como productor, de Pedro Corzo. Ellos son: *Yo los he visto partir* (2003), que extiende el tema del anterior con nuevos aportes informativos de personas que se enfrentaron al régimen cubano; *Tributo a papá* (2004), que recoge el testimonio de 10 mujeres cuyos padres fueron ejecutados por sentencias dictadas en juicios irregulares sin garantías para los procesados; y *Guevara, anatomía de un mito* (2005), sobre los aspectos negativos menos conocidos de la personalidad de Che Guevara y sus consecuencias.

Las facilidades técnicas con que los interesados en realizar documentales han contado en los últimos años gracias a las nuevas tecnologías han dado lugar a una profusión de trabajos casi imposibles de inventariar de una manera exhaustiva. El Primer Festival de Cine Alternativo, que tuvo lugar en Miami en 2003, por los numerosos títulos que ofreció dio muestras de esa variedad y abundancia.

Mas allá del mar (2003, 80 minutos), de Lisandro Pérez-Rey, es un documental que, según Enrique Patterson, ‘trata de dilucidar, a partir del testimonio de cubanos que abandonaron el país por el Puerto del Mariel en 1980, cuáles fueron las motivaciones para que alrededor de 130.000 personas abandonaran el país súbitamente hacia los Estados Unidos’. El documental se refiere a que ahora estas personas —sigue explicándonos Patterson— ‘viven sus vidas realizadas, al margen de los proyectos colectivos, aunque otros, los menos, escriben un nuevo capítulo de una vida de fracasos’. Luego, revela el contenido del filme: ‘Lo que convierte este documental en una denuncia aplastante es el testimonio de unos personajes que ni siquiera son opositores políticos, sino gente que huye porque el acto de vivir, respirar, opinar y tener sus creencias personales los estaba convirtiendo en ciudadanos indeseables’ (Patterson, 2005: 183-184).

Al año siguiente Lisandro Pérez-Rey produce, dirige, edita y fotografía *La Fabri-K* (2004, 62 minutos), un documental sobre dos grupos del *hip-hop* cubano (Obsesión y Doble Filo) que se unen en uno solo (La Fabri-K) y, tras un duro trabajo de perfeccionamiento, hacen un viaje por los Estados Unidos, donde conocen otros grupos de *hip-hop* y tocan con The Roots. Entran en contacto con una sociedad completamente distinta de la que ellos han conocido, con otras costumbres y tiendas abarrotadas de bienes de consumo, camino del mítico Teatro Apollo de Harlem, donde tendrán su gran presentación. *La Fabri-K* fue un trabajo autorizado por el Gobierno de la isla.

Iván Acosta, cada vez más interesado en la música cubana, realiza en 2004 *Cómo se forma una rumba* (73 minutos). Músicos y cantantes explican coloquialmente las raíces y la forma en que surgieron los ritmos cubanos. Hablan Chico O’Farrill, Fajardo, Juan Pablo Torres, Israel Cantor, Malena Burke y David Oquendo con su orquesta Raíces habaneras. Todos ellos, además, hacen el aporte de sus interpretaciones musicales.

Rolando Díaz es autor de una abundante obra realizada en el ICAIC desde los años setenta, cuando contribuyó a romper la rigidez que entonces padecía el cine cubano con *Los pájaros tirándole a la escopeta* (1977). Desde su exilio en España, vino a Miami a rodar *Cercanía* (2005), para la que reunió un elenco de excelentes actores: Reinaldo Miravalles, Ana Viña, Lily Rentería, Larry Villanueva, Carlos Cruz, Grettel Trujillo, Alpha Acosta, Orlando Casín y otros. Cuenta las vicisitudes de un hombre mayor, Heriberto, a quien su hijo ha traído de Cuba. Incómodo, e incapaz de adaptarse a las exigencias de la convivencia con su familia, hecha a otras costumbres, entra en contradicciones con su nuera e intenta independizarse. Emprende distintas actividades, pero todas le resultan difíciles. Una nueva amiga cubana y un joven norteamericano serán sus apoyos en esta aventura con que ya tarde lo sorprende la vida.

Bye Bye Havana (2005, 58 minutos), de J. Michael Seyfert, no se plantea como un documental de denuncia y ni siquiera manifiesta una tendencia política, pero eso mismo hace que la imagen ruinosa de Cuba que muestra mueva a preguntarse la razón por la cual el país se ha deteriorado y a cuestionar la eficacia de su sistema político.

También de 2005 es el documental de Lisandro Pérez *Those I Left Behind* (46 minutos), hablado en español e inglés. Cuatro familias de exiliados sufren la separación de los que ‘dejaron atrás’ en Cuba, aún más cuando nuevas leyes restrictivas aumentan las dificultades para emprender los viajes.

René Cabel, el tenor de las antillas (2005) de Emilio Oscar Alcalde, cubano graduado en la antigua Unión Soviética, es otro documental sobre la música cubana, con entrevistas de archivo al propio Cabel (1914-1998) y con otras figuras con quienes compartió amistad y escenarios, como Olga Guillot, René Touzet y Roberto Ledesma.

También en el tema de la música insiste Iván Acosta con *Cándido manos de fuego* (2006, 86 minutos), sobre el percusionista Cándido Camero, que a sus 86 años mantiene intactas

sus facultades. Cándido tiene el mérito de haber sido quien introdujo la percusión en el jazz. Él mismo nos cuenta su historia, y su narración es interrumpida frecuentemente con insertos en los que vemos sus magníficas interpretaciones con diferentes orquestas. Tocó con los grandes de la época: Bobby Sanabria, Randy Weston, Tony Bennett, Billy Taylor, Juan Márquez, Nelson 'El Flaco' Padrón, Xiomara Laugart, Federico Brito.

Pies Secos/Pies Mojados (2006, 18 minutos), del director estadounidense de origen cubano Carlos Gutiérrez, con Francisco Gattorno y Jorge Luis Álvarez, es un cortometraje de ficción que narra el drama de dos 'balseros' cubanos que, huyendo de Cuba en una balsa, llegan a una isla desierta en la que luchan por sobrevivir. El título alude a la ley de ese nombre que da derecho a permanecer en los Estados Unidos y optar por la residencia a los que logran alcanzar tierra firme.

Caridad, Madre mía (2007), de Javier Echeverría, trata otra vez el tema de la separación de la familia y evoca de manera particular a la virgen patrona de Cuba como consuelo inmediato y esperanza futura de solución del drama nacional.

Actualmente, el cine cubano del exilio parece fatigado. La situación de Cuba, tratada una y otra vez desde los pocos ángulos posibles, en películas con medios precarios, no da mucho más de sí después de casi medio siglo. Por otra parte, el tema ejerce un predominio tan fuerte en el imaginario del exilio cubano, que cualquier otro resulta baladí. Solo la música parece ofrecer una alternativa válida, pero no es suficiente. Tendrán que cambiar las circunstancias para que el cine de los cubanos en los Estados Unidos se reanime y desarrolle con nuevas perspectivas.

Cine chicano

El surgimiento del cine chicano estuvo marcado, como el cubano, por la política, aunque esta tuviera distintas orientaciones. La inmigración masiva cubana que vino a los Estados Unidos desde 1959 traía la idea de que su estancia sería provisional, solo mientras durara el régimen de Fidel Castro, al que le suponía una breve permanencia en el poder. Esta, sin embargo, terminó por prolongarse indefinidamente, y el cine que los cubanos desarrollaron en el país de adopción —de denuncia o nostalgia— se referiría casi siempre a la patria lejana.

Los chicanos, cuando inician su producción de filmes a finales de los sesenta, ya llevaban muchos años asentados en varias zonas del país y su problemática se refería a los efectos de una estancia consolidada y definitiva sin los reconocimientos de que eran merecedores. Se trataba de ventilar un diferendo con la sociedad que los había acogido sobre sus oportunidades y condiciones de vida y establecer unas bases con proyección de futuro. Se había constituido lo que se llamó el Movimiento Chicano, y el cine y, en general, el arte que se hicieron inmediatamente después siguieron su orientación y sus consignas.

Se reafirmó el orgullo étnico y cultural y se estimuló la toma de conciencia política. Se decidió influir en la manera de representar a los 'latinos' en los filmes y luchar contra los estereotipos que se habían seguido hasta entonces. Se descalificó el comercialismo y la 'dañina' superficialidad del cine de Hollywood y se adoptó un programa ideológico y contestatario. Se consideró que lo más importante era estimular películas que, aunque fueran de muy bajo presupuesto, exaltarán la cultura y la identidad mexicana-estadounidense.

Al igual que en el cine cubano del exilio, y por las mismas razones, el género más común fue el documental: la posibilidad de realizar la obra con una menor inversión y la facilidad e inmediatez que este género ofrecía para comunicar un mensaje, una denuncia o una información y encontrar modos de divulgarla, principalmente con la ayuda de la televisión.

La ideología estuvo bien definida desde los primeros momentos. Para promoverla se crearon organizaciones, como Chicano Cinema Coalition, Carisma, Justicia y Nacional Latino Media Coalition.

Entre sus objetivos estaban: promover la difusión de imágenes positivas de los chicanos y latinos en general; estimular la producción y exhibición de material fílmico originado dentro de la comunidad; presionar para la inclusión de temas chicanos en el cine y la televisión, así como lograr un adecuado entrenamiento técnico de chicanos para puestos dentro del cine y la televisión (Maciel, 2007).

La producción que se inicia con estos trabajos llegaría a ser numéricamente superior a la del cine cubano del exilio, tanto en el documental como en los largometrajes de ficción, y también alcanzaría un nivel más alto en calidad y repercusión.

Sus temas tradicionalmente abordaban la lucha por el reconocimiento de los derechos sociales de los chicanos, de sus costumbres y cultura, de los conflictos migratorios, del papel de la mujer, del abuso de los más fuertes y de la segregación.

El intenso crecimiento de los últimos tiempos por una migración que llegaba al país sin hablar inglés ha robustecido el español, pero el chicano es un pueblo de los Estados Unidos cuya educación se produce en inglés y naturalmente se asimila con facilidad a este idioma. La consecuencia es que el mayor volumen de su producción, que se dirige sobre todo a sus conciudadanos, es en idioma inglés, aunque con frecuencia —y eso es lo que la hace objeto de nuestra consideración— se introducen frases o escenas en nuestro idioma y, en el caso de los documentales, entrevistas a personas que solo hablan español.

El documental toma la palabra

Luis Valdez (1940-) había nacido en Delano, California. Estudió dramaturgia en la Universidad de San José. Su inquietud por los problemas sociales de los chicanos lo hace acercarse a César Chávez, el destacado líder agrario, quien presidía la Unión de Obreros Agrícolas, en el Valle de San Joaquín. Valdez crea el Teatro Campesino y emprende una exitosa labor como director teatral, pero su interés por el cine lo lleva a dedicarse a ese quehacer. Plantea algunos de los objetivos de la lucha social en el documental *Yo soy Joaquín* (1969), que sería el primero de este movimiento y que define la línea que se ha de seguir. Su argumento se basa en una de sus propias obras de teatro y en el poema épico homónimo de Jorge González.

Después de *Yo soy Joaquín*, Luis Valdez continuaría haciendo películas y en su filmografía actual se cuentan algunos de los títulos más importantes en la historia del cine hispano en los Estados Unidos. A ellos nos referiremos oportunamente.

Poco después aparecen nuevos documentales debidos a otra de las figuras sobresalientes del movimiento: Jesús Salvador Treviño (1946-), de El Paso, Texas, quien demostró temprano su militancia y su afán reivindicativo. Comienza trabajando para la televisión y luego dirige documentales como *Soledad* (1971) y *América tropical* (1971), donde cuenta las controversias suscitadas por el mural pintado por David Alfaro Siqueiros en un edificio de Los Ángeles en 1932, mural que luego fue borrado. Por la misma época, también un mural de Diego Rivera había sido borrado en un edificio del Rockefeller Center por haber introducido una imagen de Marx, cosa que se creyó con derecho a hacer. Contratado para representar una idílica América tropical, Siqueiros había aprovechado la oportunidad para hacer una fuerte acusación contra el imperialismo norteamericano en Hispanoamérica.

Al año siguiente Treviño realiza *Yo soy chicano* (1972, 60 minutos), un estudio de la evolución del pueblo chicano desde la época precolombina con referencias a los fundamentos de la nación mexicana, la conquista española, la guerra México-americana y la ocupación por los Estados Unidos de grandes territorios que convirtió a sus pobladores en mexicanos-americanos, más tarde llamados chicanos. Combina este material con entrevistas a personas destacadas que opinan sobre la situación actual y las perspectivas de futuro. Treviño también sería autor de *La Raza Unida* (1972).

El incidente de Lemon Grove —en el condado de San Diego, California— en 1930 resultó tan escandaloso y fue tan rebatido, que marcó un hito en la historia de la segregación escolar en los Estados Unidos. Fue un intento de crear una escuela aparte para niños de origen mexicano. El caso fue recordado en un excelente docudrama que tuvo una amplia acogida y numerosos premios: *The Lemon Grove Incident* (1985). Su director fue Frank Christopher, pero el proyecto tuvo en gran parte la autoría de Paul Espinosa, quien escribió el guión y lo produjo.

También típico de la lucha por los derechos es *Chicano Park* (1988), de Marilyn Mulford y Mario Barrera. Siguiendo la tradición muralista mexicana, los vecinos del barrio Logan de San Diego quisieron usar las paredes y estructuras al aire libre del parque debajo del puente San Diego-Coronado, para sus pinturas, bajorrelieves y esculturas. Para lograrlo, debieron luchar contra las autoridades y otras voces de la comunidad, pero al fin vencieron e impusieron una obra hoy reconocida por su alto valor artístico.

La mujer

La incorporación de la mujer significó un aporte valioso al cine chicano, con nuevos enfoques. De 1975 es *Garment Workers* de Susan Racho y, en 1977, Esperanza Vázquez, con Motezuma Esparza, nos cuenta la historia de Águeda Martínez, una mujer chicana de Nuevo México que vivió 102 años y creó unos tejidos con diseños que se convirtieron en clásicos. La imagen de Águeda establece un nuevo concepto de la mujer chicana al presentarse como alguien emprendedor e independiente. El documental llevó su nombre.

Lourdes Portillo es una de las figuras que más relieve ha dado al documental chicano. Nacida en México, se considera a sí misma chicana, pues ha vivido y se ha desenvuelto siempre dentro de esa cultura. En 1978, realiza *After de Earthquake (Después del terremoto)*, sobre un refugiado nicaragüense en San Francisco. Un documental muy bien recibido internacionalmente. Pero la obra que la situará en el lugar importante que desde entonces ocupa es *The Mothers of Plaza de Mayo* (1985, 60 minutos). Aparte de numerosos premios, obtuvo una nominación de la Academia de Hollywood como mejor documental. Su siguiente trabajo, *La Ofrenda: The Days of the Dead* (1988, 60 minutos), es una de sus mejores obras. Trata de la celebración mexicana del día de los muertos.

En años sucesivos Portillo continuará su trabajo con otros títulos de interés, como *Vida* (1989, 10 minutos); *Columbus On Trial* (1992, 18 minutos) y *Mirrors of the Heart* (1993, 60 minutos).

Particularmente interesante resulta *The Devil Never Sleeps (El Diablo Nunca Duerme)* (1994, 82 minutos). El intento de verificar los hechos que condujeron a la muerte de un tío suyo lleva a la autora a realizar una indagación, en el pasado y en los personajes que rodearon al tío, que se convierte en una suprarrealidad más cercana a sí misma que a los hechos ocurridos. Hay también un desplazamiento geográfico hacia México que introduce el tema de la búsqueda de las raíces en la nacionalidad. La película está a medio camino entre el documental y la ficción.

Títulos más recientes de Lourdes Portillo son *Corpus: A Home Movie for Selena* (1999, 47 minutos) y *Señorita Extraviada (Missing Young Woman)* (2001, 74 minutos).

Sylvia Morales fue otra de las que hizo un valioso aporte: *Chicana* (1979, 23 minutos). Nos cuenta la actuación de la mujer dentro de esta cultura a través de su historia, para demostrarnos cómo, a pesar de su pobreza, ha sido capaz de incorporarse, política y laboralmente, a la vida activa de la nación, tanto en los Estados Unidos como en México.

Más recientemente, en 1997, Laura Angélica Simón retoma el tema de las arbitrariedades en el manejo de la inmigración unido a la discriminación en la enseñanza en *Fear at Hoover Elementary*. Los efectos de estos males se hacen sentir en el desamparo de los niños.

Desde *Twenty Years ¿y qué?* (1990) hasta ahora, Nancy de los Santos ha sido una trabajadora constante en los medios de difusión de la imagen. En 2002 colabora en la dirección de *The Bronze Screen: 100 Years of the Latino Image in American Cinema* y en 2006 dirige y produce con Dan Guerrero *The Original Chicano* (53 minutos), un documental 'sobre el legendario Lalo Guerrero, considerado el padre de la música chicana. Su trayectoria y repertorio hacen transitar al espectador por setenta años de historia mexicana y chicana, incluyendo la repatriación, los disturbios de Zoot Suit, las luchas sindicales del UFW, la minifalda y la problemática chicana, con su orgullo y prejuicios' (Festival Internacional de Cine de Guadalajara, 2007). Destacadas figuras como Edward James Olmos, Ry Cooder, Luis Valdez, Linda Ronstadt, Paul Rodríguez y otras describen la personalidad y el talento de Guerrero.

Otras notables realizadoras han sido: Graciela Sánchez (*No porque lo diga Fidel Castro*, 1988); Olivia Chumacero (*Mbamba*, 1989), France Salomé España (*Arena*, 1989), Sandra Hahn (*Replies of the Night*, 1989, y *Sleeping Between*, 1991), Teresa 'Osa' Hidalgo de la Riva (*Mujeria: The Olmeca Rap*, 1991), etc.

También los hombres

Otros documentalistas que merecen ser mencionados son: David García (*Réquiem 29*, 1971), José Luis Ruiz (*Cinco vidas*, 1972), Rick Tejada Flores (*Sí se puede*, 1973), Bobby Páramo (*Carnalitos*, 1973); Severo Pérez (*Cristal*, 1974), José Luis Ruiz (*Los no deseados*, 1975), Efraín Gutiérrez (Ray Téllez) (*Santeros*, 1986), Amy y Philip Brookman (*Mi otro yo*, 1988), Federico Antonio Reade (*Una lucha por mi pueblo*, 1990), Pablo Espinosa (*Uneasy Neighbors*, 1989, y *La nueva Tijuana*, 1990), Rick Leal (*Friday Night virtud de las estrellas*, 1990), Héctor Galán y Paul Espinosa (*Los mineros*, 1991, y *De Mujer a Mujer*, 1993), Beverley Sánchez-Padilla (*Cholo joto*, 1993), Augie Robles (*¡Viva 16!*, 1994), Valentín Aguirre y Augie Robles (*El Diablo Nunca duerme/The Devil Never Sleeps*, 1994) y Lourdes Portillo (*Chicano!*, 1996).

El largometraje

Quien primero se atreve con el largometraje es Efraín Gutiérrez. *Please, Don't Bury me Alive* (1976) aborda el tema de la guerra de Vietnam cuando esta ya ha terminado. Un soldado chicano regresa a casa para comprobar que sus problemas se mantienen vigentes.

Un año después, Jesús Salvador Treviño, una de las referencias fundamentales del cine chicano, hace su primer largometraje: *Raíces de sangre* (1981), que retoma claramente el antecedente creado por *La sal de la tierra* (1954), de Herbert J. Biberman, y plantea de nuevo la lucha de los trabajadores explotados por las grandes empresas. La producción estuvo apoyada directamente por el Gobierno de México a través de CONACINE.

No tarda en aparecer el tema de la emigración con *Alambrista*, de Robert M. Young, que daría el primer gran triunfo a este cine incipiente al ganar el premio Cámara de Oro en el Festival de Cannes. Roberto, un joven mexicano, logra cruzar subrepticamente la frontera. Su propósito es hallar un trabajo que le permita enviar dinero a su familia y al hijo recién nacido que ha dejado en México. Sus experiencias revelan el trato injusto y los abusos de que son víctimas los emigrantes, más aún si son indocumentados. Al final Roberto regresa a México después de darse por vencido. A pesar de ser previsible, el argumento está inteligentemente tratado y resultó novedoso para su tiempo; eso, unido a una realización digna y a unas buenas actuaciones, justifica su éxito y la consideración que aún se le da a esta película.

El pionero Efraín Gutiérrez dirige *Amor chicano es para siempre* (1978) y *Run, Junkie, Run* (1979), pero el siguiente éxito del cine chicano, que hará que el mundo norteamericano empiece a tomarlo en cuenta, es *Zoot Suit* (1981) de Luis Valdez.

Esta cinta tiene su origen en una obra de teatro que Valdez escribe por encargo, sobre la historia de la ciudad de Los Ángeles.

Se trata de la primera cinta comercial chicana realizada por el estudio Universal de Hollywood. [...] La película lleva a la pantalla un episodio trágico que ocurrió en la vida real. En Los Ángeles, en 1942, a raíz de una pelea entre dos pandillas chicanas, se cometió un asesinato. La policía arrestó a cerca de 600 chicanos sospechosos y 25 de ellos fueron procesados por el crimen sin que existieran pruebas y sin un juicio justo (Maciel, 2007: 65).

La película está actuada por Daniel Valdez, Edward James Olmos, Tony Plana, Rose Portillo y Lupe Ontiveros.

Edward James Olmos se convertiría en una de las figuras más connotadas de todo el cine chicano, en su doble función de actor y director. Ha sido igualmente reconocido en el cine de Hollywood. Después de *Zoot Suit* encarnó a Gregorio Cortez, un personaje legendario del pueblo chicano, quien a principios del siglo XX se convirtió en un héroe popular cuando recorrió cientos de kilómetros huyendo de trescientos policías, que al fin lograron apresarlo. No era un delincuente, hirió de muerte a un *sheriff* en defensa propia, cuando intentó detenerlo injustamente. Fue declarado inocente por esta muerte, pero condenado a cadena perpetua porque en su huida mató a otro *sheriff*. La cinta fue dirigida por Robert Young y Moctezuma Esparza y se titula *The Ballad of Gregorio Cortez* (1982). Con Olmos actúan Pepe Serna y Rosanna DeSoto.

De nuevo Jesús Salvador Treviño toma la dirección para rendir homenaje a otro personaje notable: Juan Nepomuceno Seguin. Un mexicano de Texas de gran vocación política, que sirvió a texanos y mexicanos en distintas guerras. Estuvo del lado de Texas en su revolución contra el general Santa Ana y más tarde combatió junto a México en la guerra México-norteamericana. La intención de Treviño es mostrar la desairada posición en que se vio el mexicano de Texas cuando esta región dejó de ser mexicana y pasó a ser, primero, un país independiente y luego, parte de los Estados Unidos. El filme fue hecho para la televisión chicana.

El Norte y La Bamba

Más exitosa aún resultó *El Norte* (1983) de Gregory Nava (1949-), nacido en San Diego, California, y graduado en la escuela de cine de la UCLA (University of California, Los Ángeles). Ya había ganado en 1976 el 'Premio a la mejor primera película' en el Festival de Cine de Chicago, por su obra *Confessions of Amans* (1977).

El Norte relata la vida de dos jóvenes hermanos guatemaltecos, Rosa y Enrique, en tres historias difíciles que solo les conducen a la conclusión de que no hay lugar para ellos en el mundo. En la primera parte, deben huir de su pequeño pueblo natal cuando los militares matan a su padre y su madre desaparece. En la segunda parte, no logran sobrevivir en México debido a la pobreza y un coyote los guía a través de la frontera hasta alcanzar los Estados Unidos. Al final, en el país de las oportunidades encuentran que es casi imposible subsistir sin documentación. Rosa muere y Enrique debe resignarse a ser vilmente explotado. Actúan en el filme: Zaide Silvia Gutiérrez, David Villalpanda y Ernesto Gómez Cruz.

Pero la película que marcará un giro en la consideración del cine chicano en los Estados Unidos es *La Bamba* (1986). Fue la primera que consiguió una recaudación mayor en español que en inglés, llamando la atención sobre el potencial económico de la comunidad hispana. *La Bamba* significó otro paso más hacia adelante del escritor, actor y director Luis Valdez. Su guión y su factura no se apartan de las convenciones del cine comercial de Hollywood, solo cambian el medio y los personajes, ni siquiera mucho las situaciones. Son sus intérpretes Lou Diamond Phillips, Esai Morales, Rosanna DeSoto, Elizabeth Peña... El argumento sigue a grandes rasgos la historia del cantante chicano de *rock and roll*

Ritchie Valens (Ricardo Valente). El tema del triunfo del artista 'latino' en el medio norteamericano —que León Ichaso había tratado en *Crossover Dreams* (1985)— indirectamente plantea si es conveniente o no la asimilación a la cultura anglosajona, tan diferente a la hispana en muchos sentidos. En realidad el asunto es tan difícil que en todo el cine hispano en los Estados Unidos todavía no existe un filme donde la cuestión se proponga con claridad en un discurso bien razonado y convincente. Tal vez se están dando pasos más efectivos en la práctica que en la teoría. Tal vez hay todavía demasiados resabios nacionalistas y orgullo por las tradiciones culturales para poder exponer el tema sin embarazo.

Otras producciones

Una comedia vino a aligerar un cine que había sido tal vez demasiado serio hasta ese momento: *Born in East L.A.* (1987) de Richard 'Cheech' Marin.

La policía toma a Rudy (interpretado por el propio 'Cheech'), un chicano de tercera generación —pero con todo el aspecto de un mexicano recién llegado—, por un indocumentado y lo deportan a Tijuana, México. Allí Rudy conoce a Dolores y, para pagarse su regreso a los Estados Unidos, hace los trabajos a que se someten los que quieren pasar ilegalmente la frontera. Cuando parece que no va a lograrlo, la fantasía y el humor del guionista resuelven su situación y la de todos los que desean cruzar. Pero para caer de nuevo en dificultades, Rudy y Dolores son secuestrados por unos coyotes. Cuando la policía los libera, esta vez sí Rudy puede demostrar su ciudadanía, pero Dolores no. Una boda se les propicia como caída del cielo y resuelve definitivamente las cosas para beneplácito de todos.

Break Of Dawn (1988), de Isaac Artenstein, también es un filme de denuncia, pero recupera el tono grave.

El tema central es la historia de un personaje de la vida real, Pedro J. González, quien fuera el primer locutor de habla hispana de Los Ángeles y defensor de los derechos de los mexicanos durante los años de la Gran Depresión. González desempeñó un papel decisivo en la denuncia de las deportaciones masivas y de otras violaciones de los derechos humanos de los mexicanos. Su actitud, sin embargo, molestó mucho a algunos políticos. La parte final de esta cinta narra las presiones ejercidas contra Pedro González y su posterior encarcelamiento al fabricársele evidencias para acusarlo de violación. La película concluye cuando el protagonista es liberado después de seis años de cumplir su sentencia (Maciel, 2007: 67).

Los actores son Óscar Chávez en el papel de Pedro J. González, Kamala Lopez-Dawso, Tony Plana, María Rojo, María Rubell, Peter Henry Schroeder, Pepe Serna, Socorro Valdez, Valerie Wildman...

El director cubano Ramón Menéndez, integrado a la comunidad chicana, consigue una emocionante película: *Stand and Deliver* (1988), un clásico de esta cinematografía. Su tema es la discriminación escolar. Está casi exclusivamente hablada en lengua inglesa, algo que a partir de entonces empieza a ocurrir cada vez con más frecuencia y que es natural por la dificultad del gran público de los Estados Unidos para aceptar películas habladas en otro idioma, y porque la mayoría del pueblo chicano también habla en inglés. Así ocurre con *American Me* (1992), la primera película dirigida por Edward James Olmos, y con las que dirigirá después.

Robert Rodríguez

En 1993 aparece un nuevo realizador chicano que va a revolucionar los objetivos y las motivaciones mantenidas hasta entonces. Se trata de Robert Rodríguez, que alcanzó notoriedad a los veinticinco años con *El mariachi*, una cinta de ínfimo presupuesto, escrita, dirigida, fotografiada, editada y sonorizada por él mismo, pero que logró ser distribuida por



El mariachi, Robert Rodríguez.

Columbia Pictures. En ella no existen inquietudes sociopolíticas, denuncias, ansias reivindicativas ni mensajes. Aspira a ser solo cine y lo que el lenguaje cinematográfico, distorsionando la realidad, exagerándola, mostrando lo insólito y creando situaciones extremas, es capaz de provocar en el espectador. Lo mexicano no es más que un elemento tomado por su tipicidad, su gracia o su dramatismo. *El Mariachi*, abundando en tópicos de la cultura hispánica, rompía con las directrices del cine comprometido, que había alentado al cine chicano desde *La sal de la tierra*.

Robert Rodríguez (1968-) nació en San Antonio, Texas, hijo de una familia mexicana. Su incorporación al medio norteamericano ha sido espontánea y completa. Tal vez le ha ayudado su tipo físico, por el que nunca habría podido ocurrirle lo que al Rudy de *Born in East L.A.*

La siguiente producción de Robert Rodríguez, *Desperado* (1994), hecha con los recursos habituales de Hollywood, no logró transmitir la sensación de frescura y desenfado de *El Mariachi*, a pesar de ser casi una continuación de esta. Luego, asociado a Quentin Tarantino, con quien mantendrá una larga relación profesional, dirige *From Dusk Till Dawn* (1996), escrita por Tarantino.

Rodríguez ha continuado hasta el presente su carrera imaginativa y audaz, pero el inglés ha dominado su obra por completo. La osadía de una cinta enteramente hablada en español para el mercado estadounidense no volvió a repetirla.

Más filmes chicanos

My Family (1995, 2 horas y 10 minutos), de Gregory Nava, consigue narrar hechos dramáticos sin renunciar a las pinceladas de humor. El argumento se refiere a la saga de los Sánchez durante tres generaciones, a partir del momento en que el abuelo José viene a establecerse en los Estados Unidos. Está contado en tres partes acordes con cada generación. La primera se refiere a la separación y reunificación del matrimonio de José y su esposa, María, que había sido deportada a México con su niño, Chucho. La segunda cuenta la historia de Chucho, que al final muere tiroteado por la policía en presencia de su hijo, Jimmy. Y en la tercera, veinte años después, asistimos a los tormentos psicológicos de Jimmy entre estar en la cárcel o estar en libertad, hasta que elige esta última para dedicarse al último representante de la familia, su hijo, el pequeño Carlos. La película intenta constituirse en un fresco histórico de la vida de los chicanos desde los tiempos de la Gran Depresión, que incluye algunos temas básicos como: la emigración y la adaptación, las oportunidades reales, la delincuencia, la segregación, el apego a las tradiciones, etc. Las interpretaciones están a cargo de Esai Morales, Jimmy Smits, Edward James Olmos, Elpidia Carrillo, Eduardo López Rojas, Jenny Gago, Enrique Castillo y Rafael Cortés.

También *Selena* (1997) es de Gregory Nava. Resultó un acontecimiento, el mayor dentro del público 'latino' hasta el momento de su aparición y muy importante dentro del mundo anglohablante. Pero esta vez Nava hizo un filme totalmente hablado en inglés.

El nunca abandonado tema de los inmigrantes regresa con *La ciudad* (*The city*, 1998), de David Riker, un norteamericano de Boston que había vivido él mismo, en Londres, la experiencia del inmigrante. Las dificultades de los que llegan de otras partes buscando una vida mejor se describe en cuatro historias de inmigrantes hispanoamericanos de distintas regiones (Centroamérica, el Caribe, etc.) en la ciudad de Nueva York: 'Ladrillos', 'Casa', 'El titiritero' y 'Costurera'. La primera nos cuenta cómo un joven trabajador muere cuando una pared de ladrillos le cae encima. 'Casa' es muchas casas que impiden el amor de dos jóvenes. En 'El titiritero' un padre analfabeto intenta, sin conseguirlo, matricular a su hija en una escuela, y en el último cuento una madre, que ha dejado atrás a su hija enferma, lucha por conseguir el dinero que puede curarla. El elemento que une las narraciones es un fotógrafo

que va dejando constancia gráfica de los personajes. Una idea tomada de la experiencia inmediata del propio Riker, que se inició profesionalmente como fotógrafo. La cinta es un muestrario de ilusiones y desilusiones, de pocos logros y muchos fracasos.

Es engañoso el título *Real Women Have Curves* (*Las mujeres de verdad tienen curvas*, 2002), que parece corresponder a una comedia frívola. Lo que plantea la realizadora colombiana Patricia Cardoso, su directora, es un tema serio. Ana es una joven chicana que acaba de terminar sus estudios secundarios y su madre considera que ya debe trabajar para ayudar al sostén de la familia. Ana acepta emplearse en la misma factoría donde ya trabajan su madre y su hermana. Allí aprende a admirarlas y respetarlas, pero también que la mejor manera de honrar a su comunidad y su cultura es superándose, y se marcha para terminar sus estudios superiores. Las actuaciones están a cargo de America Ferrera, Lupe Ontiveros, Ingrid Oliu, George López y Brian Sites.

¿Qué ocurriría si repentinamente desaparecen todos los hispanos de California? *Un día sin mexicanos* (*A Day Without a Mexican*, 2004, 110 minutos), de Sergio Arau, se plantea e intenta responder a esta pregunta. Las consecuencias serían menos halagüeñas de lo que los californianos suponen.

Edward James Olmos toma de nuevo la dirección y hace *Walkout* (2006), basada en una historia de la vida real sobre la líder estudiantil chicana Paula Crisóstomo. En 1968, harta del trato desigual recibido por los estudiantes de origen mexicano en las escuelas, convoca a un paro pacífico en cinco centros de enseñanza media del este de Los Ángeles.

Alexa Vega interpreta el papel de Paula y Michael Peña hace de un profesor también chicano que apoya la causa.

Bordertown (2007) es otra película de Gregory Nava, con Jennifer López, Antonio Banderas y Martin Sheen. La acción ocurre en Ciudad Juárez, cuya posición justifica el título del filme. En esa localidad, en los últimos años, se han producido infinidad de horribles asesinatos de mujeres. Las autoridades no han dedicado al caso la atención debida y los crímenes se han seguido produciendo impunemente. Nava, sensibilizado con estos hechos, quiso rodar una película que atrajera la atención de toda la ciudadanía mexicana, con la esperanza de que eso obligaría a hallarle una solución a tanto horror. En la película el *Chicago Sentinel* envía a su reportera Lauren Adrian (López) a investigar el caso. Cuando las cosas se complican Lauren acude a Díaz (Banderas), en busca de ayuda. Díaz es el propietario del diario *El Sol de Juárez*. Entre ellos, como era de esperar, se plantea una historia de amor que transcurre paralelamente a los peligros que enfrenta la periodista. Independientemente de sus buenas intenciones, el filme no logra superar las convenciones del género al que se adscribe y mucho menos los trabajos anteriores del propio Nava.

Babel

Alejandro González Iñárritu (1963-) nació en Ciudad de México. Era un graduado de la Universidad Iberoamericana cuando estudió dirección de cine y teatro en los Estados Unidos. Muy joven comenzó a trabajar en la radio. Compuso música para películas y se diversificó en otras actividades hasta convertirse en un ejecutivo de Televisa. Por fin, decidió crear su propia compañía, Zeta Films, e inició su carrera como director de cine. Hizo *Detrás del dinero* (1995) para la televisión y luego *El timbre* (1996). En 2002 aportó el segmento 'México' al filme *11'09'01*, hecho por un grupo de afamados directores, pero su más substancioso y trascendental trabajo lo había logrado cuando se unió al escritor Guillermo Arriaga. Juntos proyectarían una trilogía compuesta por *Amores perros* (2000), *21 gramos* (2003) y *Babel* (2006).

Amores perros se rodó en México con producción mexicana. *21 gramos* se hizo entre México y los Estados Unidos, totalmente en inglés. *Babel*, de producción americana, sí es objeto de nuestro estudio porque en ella el español tiene una participación importante.

Ilñárritu no es propiamente un director chicano; su infancia y primera juventud transcurrieron en su país de origen, pero por ser un mexicano que vive en los Estados Unidos y muy ligado a esa comunidad, *Babel* puede ser ubicada entre estas películas.

Un matrimonio de turistas estadounidenses viaja en un autobús, con otros excursionistas, por una región desértica de Marruecos. Una bala, disparada por unos niños que juegan con un rifle en una colina, hiere gravemente a la mujer. Las situaciones que se derivan de este hecho van a vincular personas y culturas de regiones muy distantes y crean un mapa humano en el que las diferencias económicas, políticas y sociales pierden su supremacía ante valores de la conciencia como la lealtad, la responsabilidad y la dignidad, relativizados por los problemas de la comunicación. Inevitablemente se verán involucrados en la historia los que en el sitio intentan prestar ayuda a la mujer, los otros turistas que ven obstaculizado su itinerario, los familiares del chico que ha disparado, los niños y la niñera mexicana de la mujer herida y el hombre que regaló el arma del disparo —un japonés con una hija sordomuda—. Cada uno con sus conflictos, con sus dramas, con sus vidas, en un mundo que es como una metáfora de las bíblicas torres de Babel. En la película se habla en inglés, árabe, japonés y español.



Babel, Alejandro González Ilñárritu.

Babel es la cumbre del cine hispano hecho en los Estados Unidos. Obtuvo el premio al mejor director en el Festival de Cannes, el Globo de Oro a la mejor película y logró siete nominaciones a los premios de la Academia de Hollywood. Perdió el Oscar a la mejor película y a la mejor dirección frente a Martin Scorsese, en una decisión que algunos críticos han considerado injusta porque ni siquiera se trataba de la mejor obra del director norteamericano —y seguramente inferior a *Babel*—, sino de un reconocimiento a una vida de dedicación al cine, sin duda brillante.

Dos de las nominaciones correspondieron, como actrices de reparto, a la mexicana Adriana Barraza y a la japonesa Rinko Kikuchi. El nivel de actuación en el filme es muy alto. Junto a estas dos reconocidas intervenciones están Gael García Bernal, Brad Pitt, Cate Blanchett, Elle Fanning, Mohamed Akhzam, Peter Wight, Harriet Walter, Trevor Martin y Matyelok Gibbs.

El futuro

Lo que comenzó como una lucha reivindicativa de derechos elementales se ha ido transformando a medida que muchos de esos derechos se han reconocido, y ha devenido en una situación de más alto nivel y más profunda. Como ha dicho Clara E. Rodríguez:

Lo más notable de estos realizadores es el diálogo que ellos introdujeron. Para muchos, este diálogo empezó como una confrontación; el resultado ha sido una apertura de la experiencia americana y un añadido a la historia del cine americano. Estos realizadores y sus filmes son parte de la redefinición y la expansión de la cultura americana. De la misma manera que los escritores y poetas hispanoamericanos expresan sus derechos en sus escritos, estos realizadores llevan a la pantalla su visión particular e individual de lo que significa ser latino en los Estados Unidos. En el proceso,

ellos (como la mayoría de los realizadores) tienen un mensaje propio que aportar. Como ha dicho Cheech Marin acerca del filme que él dirigió, *Born in East L.A.*, él quiso hacer reír a los espectadores, pero también hacerlos reflexionar seriamente sobre el planteamiento del filme: la deportación de una tercera generación de México-americanos. Uno de sus objetivos fue hacer que la gente se diera cuenta de que la cultura latina es parte de la cultura americana, tanto como la cultura inglesa o la irlandesa o la italiana⁷.

En los últimos años hemos visto aparecer una nueva generación de México-estadounidenses muy firmes en su identidad, pero menos militantes en cuanto a las viejas ideologías reivindicativas y que buscan con un trabajo óptimo y talento romper las barreras que imponen las segregaciones. Esperan, como Ana en *Real Women Have Curves*, lograr un destino mejor dejando la factoría y yendo a la universidad. En cuanto al cine, no luchar contra Hollywood, sino luchar desde Hollywood.

El crecimiento demográfico de los hispanos en los Estados Unidos, en vez de acentuar la separación de las comunidades, contribuye a la unificación de los que proceden de distintas naciones. Minorías tan caracterizadas como la chicana o la cubana se integran más en una cultura común hispana. Esto, lejos de acentuar la confrontación con los anglosajones, contribuye a crear un equilibrio que solo puede desembocar en una mayor armonía y en el respeto mutuo. Robert Rodríguez y Alejandro González Iñárritu parecen ser una prueba de ello.

El cine en español no ha tenido la presencia ni la fuerza que nuestro idioma ha logrado en otros campos —la literatura, la televisión...—. Es imposible prever los factores que determinarán su desarrollo, pero la calidad alcanzada por el cine de los hispanos en Hollywood y el hecho de contar con una población de más de cuarenta millones, de los cuales el 80% hablan español, permiten ser optimistas en este sentido. Se puede esperar que igual que en Canadá se hace un cine en inglés y otro en francés, ambos con un alto nivel artístico, en los Estados Unidos puedan hacerse películas en inglés y en español con la misma categoría. Este último, sin ninguna reminiscencia de aquel cine muchas veces innoble de principios del sonoro.

Siglo XXI. El *boom* ‘latino’ en Hollywood

Joaquín Badajoz

La mayoría de los expertos coinciden en que las películas más exitosas en español exhibidas en los Estados Unidos han sido *Amores perros* (2000), de Alejandro González Iñárritu, *Y tu mamá también* (2001), dirigida por Alfonso Cuarón, y *Hable con ella* (2002), de Pedro Almodóvar. Las tres fueron nominadas a los Oscar, con la consiguiente exposición de mercado y promoción de prensa que eso implica, aunque solo Almodóvar se llevó el premio a casa. De cualquier forma, que por tres años consecutivos las producciones en español sean consideradas dentro de sus categorías a los premios de la Academia Norteamericana es una clara señal de un cambio dentro de la conciencia ideo-estética de la nación.

El éxito de filmes como los mencionados colaboró para que las puertas del siglo XXI se abrieran con dos hechos de gran envergadura para el cine ‘latino’ en los Estados Unidos. En *Traffic* (2000), producción germano-norteamericana, dirigida por Steven Soderbergh, en la que se cruzan cuatro historias sobre la guerra contra el narcotráfico, parte de la trama transcurre en la frontera mexicana y esas escenas son filmadas en español con subtítulos en inglés. Por su actuación en esta cinta, el puertorriqueño Benicio del Toro ganó un Oscar que lo convierte en el primer actor hispano en recibir un premio de la Academia por un pa-

pel que contiene parlamentos clave para la trama en español. Al mismo tiempo, Julian Schnabel (director de *Basquiat*) decide llevar al cine una adaptación de la novela autobiográfica de Reinaldo Arenas *Antes que anochezca. Before Nights Falls* (2000) cuenta con un selecto reparto encabezado por Javier Bardem, con Olivier Martínez, Andre Di Stefano, Johnny Depp, Pedro Armendáriz Jr., Diego Luna y un espectacular momento de Sean Penn (irreconocible como el guajiro Cuco Sánchez). El filme, que en su mayor parte transcurre en Cuba (reconstruida en Yucatán, México), tiene parlamentos en español y le mereció al actor español Javier Bardem su primera nominación al Oscar. Este año también se produce el *tv-movie* bilingüe para HBO *For Love or County: The Arturo Sandoval Story*, dirigido por John Sargent, con actuaciones de Andy García, Mía Maestro, Gloria Estefan, David Paymer y Charles S. Dutton.

El español comienza a ser parte importante de producciones de mediano y alto presupuesto, pero ya tamizado por una sensibilidad 'latina', esa mezcla cultural cuyo referente más cercano podría ser la salsa, sensibilidad hispana trasvasada a la vida urbana norteamericana. Filmes como *Tortilla Soup* (2001), de María Ripoll, una comedia romántica México-americana, con Jackeline Obradors, Tamara Mello, Judy Herrera, Nikolai Kinski, Elizabeth Peña, Constance Marie y Héctor Elizondo, basado en *Eat Drink Man Woman (Yin Shi Nan Un*, título original en mandarín, de 1994), de Ang Lee; y *Empire* (2002), de Franc Reyes, con John Leguizamo, Peter Sarsgaard, Denise Richard, Isabella Rosellini y Sonia Braga, filmada en Miami y con parlamentos en español, son las muestras más conocidas de esta tendencia. Luego, el interés de algunos conocidos 'latinos' que han hecho carrera en Hollywood, como el colombiano John Leguizamo, por trabajar en producciones independientes o extranjeras en español es una muestra de que existe una simpatía y respeto a la lengua que años antes hubiera sido poco menos que una utopía. En *Crónicas* (2004), una coproducción mexicano-ecuatoriana, de Sebastián Cordero, por primera vez Leguizamo interpreta a un periodista hispano radicado en Miami que se expresa durante todo el filme principalmente en español.

Dos documentales notables de esta época, sobre todo por su contenido histórico y su indudable valor testimonial, son *Cómo se forma una rumba* (2001), de Iván Acosta, una expedición visual antropológica a los orígenes de la música popular cubana narrada por algunos de sus protagonistas en el exilio: Chico O'Farrill, Jos Fajardo, Juan Pablo Torres, Alfredo Valdés Jr., Cándido Camero, Horacio 'El Negro' Hernández, Israel Kantor, Malena Burke, David Oquendo, Vicente Sánchez, Águedo Valdés-Luna, Carlos y Marta, Ulises del Toro, Mirta Gómez, Paquito Hechavarría, Nelson Padrón, Armando López, Art Farmer, Super Son Cubano, Los Santos y Raíces Habaneras; y *Cuba mía* (2002), de Rhonda M. Mitriani, sobre la emigración judía en Cuba, un medimetraje filmado totalmente en Cuba. Para celebrar 100 años de presencia mestiza en el cine estadounidense, las chicanas Nancy de los Santos y Susan Racho, junto al mexicano-americano Alberto Domínguez, realizan el documental *The Bronze Screen: 100 Years of the Latino Image in American Cinema*, un recorrido por algunas de las principales figuras hispanas en los Estados Unidos, como: Benicio del Toro, Anthony Quinn, Dolores del Río, Pablo Ferro, Alfonso Arau, Wanda de Jesús, Kathy Jurado, John Leguizamo, Ricardo Montalbán, Rita Moreno, Lupe Ontiveros, César Romero, Henry Silva y Raquel Welch.

En estos primeros años del siglo XXI, los estudios Fox 2000 Pictures comienzan una política sostenida para producir filmes que toquen la realidad 'latina', dirigidos a un mercado que según las estadísticas es la minoría emergente más activa del país, también considerables consumidores de productos de entretenimiento. Como resultado de esta política, que ha incluido la firma reciente de acuerdos de colaboración con Venevisión Internacional para la distribución de filmes en español, se produce la cinta *Chasing Papi* (2003), uno de los primeros intentos de una compañía productora mayor por alcanzar a la comunidad de hispano-norteamericanos. *Chasing Papi*, dirigida por Linda Mendoza, reunió un reparto interna-

cional de estrellas 'latinas' encabezado por la boricua Roselyn Sánchez, la colombiana Sofía Vergara, los norteamericanos de origen hispano Jaci Velásquez y Freddy Rodríguez, el mexicano Eduardo Verástegui, el boricua Carlos Ponce y la conocida actriz cubana María Conchita Alonso. Este mismo año se lanza otra coproducción bilingüe destacada uniendo intereses españoles, estadounidenses y británicos: *Imagining Argentina* (2003), dirigida por Christopher Hampton, con la actuación de Irene Escolar, Fernando Tielve, Héctor Bordón, Antonio Banderas, Emma Thompson, María Canals, Rubén Blades y Leticia Dolera.

Entre los cineastas cubano-americanos jóvenes, Lisandro Pérez-Rey se destaca por continuar la línea de inquietudes políticas de la vieja guardia de realizadores cubanos, a pesar de que muchos de estos temas ya no son cercanos sentimental ni estéticamente a su generación. En 2003, Pérez-Rey estrena su primer documental bilingüe, *Más allá del mar* (*Beyond the Sea*), sobre el éxodo del Mariel, con el que ganó un premio en el Festival Internacional de Cine de Fort Lauderdale y el premio de la popularidad, en la categoría documental, del Made in Miami Film and Video Festival.

Quizás la película más importante de esta época sea *María Full of Grace* (2004), ópera prima del norteamericano Joshua Marston, una coproducción colombo-estadounidense, por la que recibió una nominación a los Oscar como mejor actriz principal la novel Catalina Sandino Moreno. *María Full of Grace* recibió una avalancha de 30 premios y 21 nominaciones en total, que la convierten en la producción estadounidense con actores hispanos más premiada de la historia. Ese mismo año, el importante director brasileño Walter Salles (*Central do Brasil*, *Abril Despedaçado*) es reclutado por Robert Redford para llevar al cine *Diarios de motocicleta* (2004), una coproducción multinacional en la que reciben créditos los Estados Unidos, Argentina, Cuba, Alemania, México, Inglaterra, Chile, Perú y Francia. *Diarios de motocicleta* es una *road-movie* que narra el viaje de dos jóvenes argentinos, uno de los cuales luego se convertiría en el controversial icono de la izquierda internacional: Ernesto 'Che' Guevara. Esta cinta recibió un Oscar a la mejor canción original escrita para una banda sonora cinematográfica, por el tema 'Al otro lado del río', del uruguayo Jorge Drexler.

Sergio Arau consigue este año financiamiento para llevar adelante un proyecto suyo de 1998 (*A Day without a Mexican / Un día sin mexicanos*), comedia fantástica y sátira político-social bilingüe que recrea el hipotético colapso de la sociedad norteamericana moderna en un día (el 14 de mayo) en el que los mexicanos desaparecen del país. Con este filme, Sergio, hijo del importante cineasta mexicano Alfonso Arau, alcanzó una India Catalina de Oro en el festival de Cartagena, Colombia, de 2005 (por mejor guión original), y el premio especial del jurado del Festival de Gramado, en Brasil.

Otro de los ejemplos de la incidencia del español en las superproducciones de Hollywood es la taquillera *Man on Fire* (2004), del director Tony Scott, una coproducción anglo-norteamericana-mexicana, rodada completamente en México, con Denzel Washington, Dakota Fanning, Marc Anthony, Radha Mitchell y Christopher Walken. Esta historia del colapso brutal entre dos mundos violentos, uno decadente y lleno de remordimientos y otro carcomido por la anarquía y la corrupción policial y moral, incluye momentos dramáticos clave que son resueltos totalmente en español, varios actores de reparto mexicanos que hablan en español y el simbólico final cerrado por la canción 'Una palabra', del trovador cubano Carlos Varela.

Durante 2004 aparecen algunos intentos aislados de cine independiente. En Miami, el director cubano recién exiliado Orlando Rojas, con una larga trayectoria dentro del cine cubano, produce el cortometraje documental *Versos robados* (*Stolen verses*), un trabajo experimental en tributo al poeta chileno Pablo Neruda, en el centenario de su natalicio, y Sergio Giral produce el documental *Al bárbaro del ritmo*, homenaje a Benny Moré.

En Dallas, Texas, Marcos Nelson Suárez realiza su segundo largometraje en español bajo su sello, Mariel Films. *Tiempo para Morir*, que se estrenó en el Festival de Cine Independiente

de Nueva York, en mayo de 2005, cuenta con un reparto de actores locales que incluye a Miguel Calderón, Lupita Colmenero, Sergio Puerto, Jesús 'Chuy' Cuéllar, Félix Cruz, Frank Vázquez y Salvador Sierra. El primer largo de Suárez, *The Cuban Connection*, data de 1997 y al parecer fue producido en México con los actores Mario Cimarro, Lupita Colmenero y 'El Flaco' Guzmán.

Amor Violento, de Norton Rodríguez, en 2005, reúne un reparto 'latino' encabezado por el cubano Roberto Escobar, con Marielena Pereira, Mercedes Christian, Carolina Ansuini y Susana Brito, entre otros, para reconstruir la historia basada en hechos reales de la vida de Mercedes Christian, luchadora de los derechos de las mujeres que sufren de abuso sexual. Este docudrama es completamente en español.

La obsesión por el regreso a las raíces ha llevado a aventuras como la del actor cubano Luis Moro y la directora estadounidense Lisa France, que se embarcaron en un viaje a La Habana, burlando las regulaciones de viajes a la isla establecidas por el Departamento de Estado de los Estados Unidos, para filmar la cinta independiente *Love & Suicide* (2005), protagonizada por Moro, el puertorriqueño Kamal del Castillo y Daisy McCrackin.

A esta experiencia le siguen algunos filmes independientes de gran calidad, como el bilingüe *The Three Burials of Melquiades Estrada* (2005), debut en la dirección de largometrajes del actor Tommy Lee Jones, con guión de Guillermo Arriaga (*Amores Perros*, *21 Gramos*, *Babel*), una coproducción franco-norteamericana, en la que incluso el veterano Tommy Lee Jones tiene varios parlamentos en español. Curiosamente, *The Three Burials...* es también un regreso a las raíces, pero en su sentido antropológico, ya que el americano Peter Perkins (Jones) es encargado de trasladar el cadáver de su mejor amigo, Melquiades (Julio Cedillo), a través de la frontera hasta un utópico y desértico poblado mexicano. Este viaje le sirve a Perkins para conocer ese mundo sumergido y lejano del que le hablaba su amigo y experimentar él mismo la violencia de la transfrontera.

El debut cinematográfico de A. Y. Dexter Delara, especialista en efectos especiales de varias grandes producciones de Hollywood, es *English as a Second Language* (2005), una cinta bilingüe, en la que actúan Kuno Becker, Danielle Camastra, John Michael Higgins y María Conchita Alonso, otra historia de cruces de fronteras físicas y emocionales. Bolívar de la Cruz (Kuno Becker) viaja a los Estados Unidos y se encuentra con la bella Lola Sara (Danielle Camastra) para protagonizar una historia de amor, encuentros y desencuentros entre dos lados muy distintos de una misma cultura.

En 2005 Lionsgate decide llevar a la pantalla la versión de la novela homónima *La mujer de mi hermano*, del peruano Jaime Bayly. La estrategia es reunir un reparto de actores internacionales de primera línea para atraer el abigarrado mosaico de 'latinos' radicados en Norteamérica, así como a los cinéfilos a través de todo el continente. *La mujer de mi hermano* (2005) es el primer largometraje del peruano Ricardo de Montreuil —después del corto venezolano-estadounidense *Amigas* (2003)—. En esta coproducción de Argentina, México, Perú y los Estados Unidos, actúan la uruguaya Bárbara Mori, el peruano Christian Meier, el colombiano Manolo Cardona, la venezolana Gaby Espino, el chileno Beto Cuevas (vocalista del grupo La Ley) y los mexicanos Bruno Bichir y Angélica Aragón, entre otros.

El año de las grandes coproducciones es 2006. No cabe duda de que dos de las películas más importantes son dirigidas por hispanos, con un elenco representativo de actores hispanos. *Babel* (2006), coproducción franco-estadounidense-mexicana, es el tercer largometraje del mexicano Alejandro González Iñárritu, uno de los artífices del nuevo cine mexicano. En la cinta, idea y guión de Guillermo Arriaga, comparten créditos, junto a Brad Pitt y Cate Blanchett, talento hispano como Gael García Bernal y Adriana Barraza, en una de sus historias paralelas que es filmada en español. Por esa actuación Barraza recibió una nominación al Oscar por actriz de reparto y el compositor argentino Gustavo Santaolalla su

segundo Oscar por mejor banda sonora (el primero lo había recibido en 2005 por la aclamada *Brokeback Mountain*). La otra película del año es la multipremiada *El laberinto del fauno* (México-España-Estados Unidos), del importante director mexicano radicado en los Estados Unidos Guillermo del Toro, rodada completamente en español, y que le valió a Del Toro una nominación al Oscar, un premio Oscar por dirección de fotografía para el mexicano Guillermo Navarro y otro por escenografía para la mexicana Pilar Revuelta.

En este mismo año se estrena *Bella* (2006), el primer largometraje del mexicano-estadounidense Alejandro Gómez Monteverde, con Eduardo Verástegui, Tammy Blanchard, Manny Pérez, Ali Landri, Angélica Aragón, Jamie Tirelli y Ramón Rodríguez. *Bella* ganó el premio de la popularidad del importante Festival Internacional de Cine de Toronto y sigue la tendencia de introducir diálogos en español en ambientes íntimos y familiares, en los que los protagonistas bilingües intercambian frases que aparecen subtituladas. Una película emocionante y de exquisita factura.

Buscando a Leti (2006), de Dalia Tapia, escrita y filmada en español, narra la historia de una niña de 10 años que es dejada al cuidado de sus abuelos mientras sus padres viajan a los Estados Unidos en busca de trabajo. La niña es discriminada por su propia abuela Agustina, por su tez mestiza y sus facciones indígenas, pero encuentra la protección de su abuelo Vitorio. Esta situación se extiende por varios años, hasta que María, su madre, regresa para traerla a los Estados Unidos, separándola de su abuelo.

La corriente 'latina' se extiende a producciones de mediano presupuesto como *Quinceañera*, totalmente estadounidense, dirigida por Richard Glatzer y Wash Westmoreland, que introduce a uno de los nuevos talentos chicanos, Jesse García; y la comedia *Fast Food Nation* (2006), coproducción anglo-estadounidense, dirigida por Richard Linklater, con un vasto elenco de jóvenes talentos hispanos encabezados por Wilmer Valderrama, Catalina Sandino Moreno, Ana Claudia Talancón y el veterano Luis Guzmán, entre otros. El filme, en inglés, incluye parlamentos en español y referencias a la cultura hispana en los Estados Unidos. Ana Claudia Talancón, protagonista del aclamado filme *El crimen del Padre Amaro* (2002), junto a Gael García Bernal, comienza a ser considerada para los repartos de varias películas independientes realizadas en los Estados Unidos. A la par de su trabajo en *Fast Food Nation*, actúa en *Alone with her* (2006), un *thriller* de bajo presupuesto dirigido por el canadiense Eric Nicholas, en el que comparte roles con Colin Hanks (hijo de Tom Hanks). En el filme, ella es una bella chica hispana que comienza a ser espiada por un joven perturbado. La cinta debutó ese año en el Tribeca Film Festival y luego de pocas exhibiciones en salas de cine pasó a formato de DVD.

Una de las cintas con mayor participación hispana realizada por un estudio de Hollywood durante 2006 es *Nacho Libre*, de Paramount Pictures, en la que el conocido comediante Jack Black interpreta a un religioso que se encarga de la cocina en un orfanato y decide convertirse en luchador para invertir el dinero de los premios en la alimentación de los huérfanos. Filmada totalmente en México, con un abrumador reparto hispano encabezado por Ana de la Reguera (como la hermana Encarnación) y Héctor Jiménez (como el estrambótico Esqueleto), *partenaire* de Jack Black, *Nacho Libre* es una comedia menor, sin mayores ambiciones, pero entretenida.

Entre los principales esfuerzos independientes de este año está la filmación en Miami de la comedia *Cercanía*, dirigida por el cubano Rolando Díaz, con un importante reparto de artistas locales de calibre internacional como los exiliados primeros actores cubanos Reinaldo Miravalles, Ana Viña, Carlos Cruz y Orlando Casín, así como el cubano-americano Larry Villanueva (*Azúcar Amargo*) y la mexicana Alpha Acosta. El filme es el debut en el cine de la actriz de teatro cubana Grettel Trujillo. *Cercanía* tuvo un preestreno local y luego fue presentada oficialmente en la muestra del Festival Internacional de Cine Latino de Los Ángeles (LALIFF, por sus siglas en inglés) en 2006. Este mismo año, Ela Troyano dirige un excelen-

te documental sobre La Lupe (*La Lupe Queen of Latin Soul*), la mítica cantante cubana exiliada desde 1962 hasta su muerte en 1992 en Nueva York; y Sergio Giral dirige *El camino de los Orishas* (*The Way of the Orishas*), en español con subtítulos en inglés, un sorprendente viaje por la historia del sincretismo afrocubano y la travesía de practicantes y dioses yorubas hacia los Estados Unidos, como parte del amplio exilio cubano. Una religión que ha superado razas y clases sociales hasta convertirse en parte consustancial de la identidad afrocubana.

Aunque fueron rodadas durante 2006, *El Cantante*, sobre la vida del salsero boricua Héctor Lavoe, dirigida por León Ichaso, y *Bordertown*, de Gregory Nava, no se estrenarían hasta agosto de 2007 y febrero de 2008, respectivamente. La primera está protagonizada y producida por Marc Anthony y Jennifer López, con excelentes interpretaciones de ambos. En *Bordertown*, sobre los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez, repite Jennifer López en el rol protagónico, acompañada por Antonio Banderas y Kate del Castillo.

Como resultado de la activa filmografía hispana durante 2006, al año siguiente diez mexicanos fueron nominados al Oscar, una cifra sin precedentes en la historia de este premio: Guillermo Arriaga, Adriana Barraza y Alejandro González Iñárritu, por *Babel*; Fernando Cámara por *Apocalipsis*, de Mel Gibson; Alfonso Cuarón y Emmanuel Lubezki por *Children of Men*, y Pilar Revuelta, Eugenio Caballero, Guillermo Navarro y Guillermo del Toro, por *El laberinto del fauno*. Lo ganaron tres de ellos (Navarro, Revuelta y Caballero).

Probablemente *Hijos de la Guerra* (*Children of the War*) del realizador Alexandre Fuchs, hijo del veterano productor austriaco Léo L. Fuchs, sea el largometraje documental bilingüe más importante de este año. *Children of the War* se sumerge en la realidad de la pandilla urbana internacional más violenta de la década, la Mara Salvatrucha, también conocida como MS-13, que se ha extendido desde Centroamérica hasta los Estados Unidos, siendo declarada por el Buró Federal de Investigación (FBI, por sus siglas en inglés) como la pandilla callejera de mayor crecimiento y más peligrosa del país. A través de más de 80 entrevistas con fundadores y miembros de las pandillas, expertos en delincuencia juvenil y académicos, el documental revela las razones personales de muchos de sus miembros, las luchas clandestinas de poder y la incidencia de las políticas gubernamentales en la contención y agravamiento de la situación. Esta es, sin duda, la cobertura gráfica más completa hasta el momento sobre este fenómeno. La cinta incluye además un recorrido por las cárceles de El Salvador y las calles de los suburbios de Los Ángeles, infestadas de pandillas juveniles. Con *Children of the War*, Fuchs ganó el premio del Festival de Cine de Austin, Texas; el Chameleon y el Diane Seligman, del Festival Internacional de Cine de Brooklyn; y el premio al mejor documental del New York Latino Film Festival, en 2007.



Hijos de la guerra,
Alexandre Fuchs.

Desde que se estableció en Nueva York, en 1998, después de estudiar en la Universidad de Princeton, la mexicano-estadounidense Eva Aridjis, hija del poeta y novelista mexicano Homero Aridjis, ha dirigido dos notables documentales en español. Uno de ellos es *Niños de la calle* (*Children of the Street*) (2002), sobre los adolescentes drogadictos que vagabundean

por las calles de Ciudad de México durmiendo en el metro y sumados a la ola de crímenes que azota a la ciudad, que se ha comercializado con crédito mexicano. Su segundo largometraje documental en español, *La Santa Muerte*, estrenado en 2007, se enfoca esta vez en otro tema mexicano, el vertiginoso crecimiento del culto a la Santa Muerte, un tema que también está presente en la última novela (homónima) de Homero Aridjis. La Santa Muerte o Santa Niña Blanca, como también se la conoce, es representada por una calavera (como La Katrina), adornada con vestido y manto, y lleva una guadaña en la diestra mientras sostiene el mundo en la palma de la mano izquierda. Este polémico culto sincrético popular, muy asociado a las celebraciones del día de los muertos en México, y que se ha extendido también a la zona del suroeste de los Estados Unidos, es considerado paganismo satánico por la religión católica. *La Santa Muerte* examina los orígenes del culto, bastante extendido entre las familias que viven en las comunidades más pobres y las pandillas juveniles; y además, recorre sus altares, de los que existen más de una veintena en varias ciudades mexicanas, las cárceles y los vecindarios donde se encuentran los más devotos creyentes, que la consideran una santa milagrosa. La leyenda azteca de la muerte es también centro de la trama de *The Dead One (El Muerto)*, una película de terror estrenada en agosto de 2007, basada en la historieta homónima del chicano Javier Hernández. En la cinta, rodada en inglés con algunos diálogos ocasionales en español, trabajan Wilmer Valderrama, Angie Cepeda, Tony Plana y María Conchita Alonso.

El premio del jurado de Sundance en 2007 recayó en la cinta *Padre Nuestro* (2007), una producción bilingüe del realizador Christopher Zalla, sobre un niño que llega de manera ilegal a Nueva York en busca de su padre y descubre que un impostor le ha robado su identidad para reclamar su herencia. En *Padre Nuestro*, actúan Jesús Ochoa, Armando Hernández, Jorge Adrián Espíndola y la actriz y también documentalista Paola Mendoza, directora del corto bilingüe *Still Standing* (2006), sobre los desastres del huracán Katrina.

El proyecto más exitoso, dentro de esta estrategia de las grandes compañías de producir un cine en español destinado a los consumidores hispanos en los Estados Unidos, es hasta la fecha la comedia *Ladrón que roba a ladrón*, del director cubano-americano, nacido en Nueva York, Joe Menéndez. La cinta, producida por Lionsgate y estrenada el 31 de agosto de 2007 en 340 salas de cine a lo largo del país, estableció un récord que seguramente estimulará experiencias similares: es el estreno masivo y con mayor recaudación de taquilla de un filme en español producido en los Estados Unidos. En *Ladrón que roba a ladrón*, se siguió la misma estrategia de seleccionar un reparto de actores internacionales, encabezado por el galán mexicano Fernando Colunga, el argentino-colombiano Miguel Varoni, los argentinos Saúl Lisazo y Julie Gonzalo, los mexicanos Gabriel Soto e Ivonne Montero, y la venezolana-americana Sonya Smith. La trama es simple: dos criminales se unen para robarle a Moctezuma 'Mocte' Valdés (Lisazo), poderoso productor de 'infomerciales' que ha construido su imperio y amasado una cuantiosa fortuna promoviendo productos de escasa calidad dirigidos a los emigrantes 'latinos'. Todo se complica cuando para lograr su plan maestro deben contratar a varios emigrantes sin experiencia en el negocio del crimen.

En marzo de 2008 se estrena otra producción de mediano presupuesto, bajo el sello de Fox Searchlight y The Weinstein Company. *La misma luna (Under the Same Moon)* está dirigida por Patricia Riggen, con guión original de Lijah Villalobos, y tiene un reparto de primer nivel encabezado por los actores mexicanos Adrián Alonso, Kate del Castillo, Eugenio Derbez, Maya Zapata, Carmen Salinas, María Rojo, Mario Almada, la norteamericana de padres hondureños America Ferrera (estrella de *Real Women Have Curves*) y Los Tigres del Norte. *Under the Same Moon* vuelve sobre la tragedia de la emigración laboral que afecta a la comunidad hispana, sobre todo en la zona de la transfrontera, donde las familias se ven obligadas a separarse por razones económicas y políticas migratorias. Carlitos, un niño de 9 años que vive con su abuela en México, viaja de manera ilegal a los Estados Unidos para intentar reunirse con su madre Rosario, que a su vez intenta desesperadamente saber del paradero de su hijo.

Uno de los filmes más esperados de 2009 es la coproducción mexicano-estadounidense *México '68*, basada en la revuelta estudiantil mexicana del año 1968, de otro importante director mexicano radicado en los Estados Unidos, Alfonso Cuarón, con guión del mexicano Vicente Leñero (*El crimen del Padre Amaro*, 2002).

Notas

¹'The film broke new ground in its treatment of sexism, racism, and labor oppression and in having a female voice-over, that of Revueltas, narrate the events. It was far ahead of its time in dealing with gender inequality within Latino communities' (Clara E. Rodríguez, *Heroes, Lovers and Others. The Story of Latinos in Hollywood*. Washington: Smithsonian Books, 2004, pp. 128-129).

²'Familiar or recognizable streets and areas of this deplorable slum district are the scene of the generally lurid, hackneyed action in which a misguided Puerto Rican youth is driven from his home by his father and becomes a pusher of narcotics. Unmistakable Harlem hallways and disheveled pads are the haunts of the succession of genuine looking junkies and hustlers who pass through the film' (Bosley Crowther, 'Heroína Tells a Story of Addicts in Harlem', en *The New York Times*, 11 de noviembre de 1965).

³'*El Super* is the story of Roberto and Aurelia, Cuban exiles living in New York City with their 17 year old daughter Aurelita. It's February 1978 and the winter is harsh. For ten years Roberto's been the super of an apartment building in the Upper West Side: picking up garbage, firing up the boiler, repairing windows and hearing constant complaints. Depressed and tired of the rut that his life has turned into, when he receives sad news from Cuba and learns that his daughter may be pregnant, he decides to leave New York to start a new life in Miami' (programa de la presentación de la película, Centro Cultural Cubano de Nueva York, 15 de octubre de 2007).

⁴'...you might suspect that *El Super* would be grim, but you'd be wrong. It's a funny, even-tempered, unsentimental drama about people in particular transit. [...] *El Super* is much less about politics than it is about the disorientation of exiles who become living metaphors for the human condition. Such a person is Roberto, played with infinite good humor and common sense by Raymundo Hidalgo-Gato. [...] Produced on a very low budget, but with care, intelligence and with a cast of marvelous Cuban and Puerto Rican actors' (Vincent Canby 'El Super', [1979] en Review. *The New York Times*, 29 de abril de 1978).

⁵'None of these efforts has been followed up by the institutions or the important personalities in the exile community, who have frequently criticized the films made by the ICAIC but have never thought to back the projects of these and other filmmakers with funds, grants, or other financing. Today we can ask ourselves: What Cuban foundations, institution, or association on the exile community in the United States considered what important aspects of its culture the people are missing out on and how the legacy of this culture—one divided for four decades—can be preserved in motion pictures?' (Narciso Hidalgo, 'On Cuban Film', en *Hopscotch* 2 [4] [2001], p. 114).

⁶'An affectionate remembrance of the filmmaker's experience as a young immigrant from Cuba' (Gary D. Keller, *Hispanics and United States Film: An Overview and Handbook*. Tempe, Arizona: Bilingual Review Press, 1994, p. 218).

⁷'What is most remarkable about these filmmakers is the dialogue they inaugurated. For many, this dialogue began in opposition; yet it has resulted in opening up the American experience and adding to the history of American film. These filmmakers and their films are part of the ongoing redefinitions and expansions of American culture. In the same way that U.S.-Latino writers and poets express their birthright through their writing, these filmmakers bring to the screen their own unique and individual visions of what it means to be a Latino in the United States. In the process, they (like most filmmakers) have had particular messages to convey. As Cheech Marin has said of the film he directed, *Born in East L.A.*, he wanted to make audiences laugh, but he also wanted them to reflect more seriously on the film's theme: the deportation of a third-generation Mexican American. One of his aims was to 'make people realize that Latino culture is part of American culture, just as much as English or Irish or Italian culture' (Clara E. Rodríguez, óp. cit., pp. 199-200).