

tamente integrados. Más que preocupación teológica, la constante en el cine de Buñuel es la de analizar concienzudamente su sociedad, encontrando la base de su estudio en unos extremos en cierto modo autobiográficos, pero que conectan profundamente con la realidad de su generación y de su país. Educado su incisivo sentido del humor en la revolución surrealista de los años veinte, Buñuel trata de encontrar en ciertos aspectos de lo irreal (que va desde lo extremadamente fantástico hasta lo simplemente excepcional) una visión más auténtica y profunda de lo real.

"El" es la historia de un paranoico esquizoide. Pero su conducta, sus reacciones no pueden ser entendidas más que como síntesis expresiva de la sociedad que tipifica. Buñuel analiza minuciosamente a su pequeño monstruo y a los seres, también monstruos, que le rodean, pero que tiene colocados previamente en ese ambiente fantástico-humorístico que le permite llegar a conclusiones insospechadas. Aun cuando en ningún momento trate de cerrar la historia. Antes, al contrario, en "El", como en toda la producción buñueliana, el final será el punto de partida de un nuevo planteamiento y, al mismo tiempo, la puesta en cuestión de la historia tratada. Por encima de las anécdotas argumentales, el cine de Buñuel persigue una clarificación revolucionaria de su entorno. Sin embargo, lentamente, Buñuel ha ido abandonando la posibilidad de agredir violentamente con su cine. "Tristana", última, por el momento, de sus películas, es ya una meditación más soterrada, más de doble fondo. "El" pertenece todavía a esa época de su cine —perfectamente desconocida para los españoles— en que los planteamientos de la película eran más evidentes, más espectacularmente agresivos. Dieciocho años después de su realización, llega a las pantallas españolas esta obra sorprendente. El llamado cine malo de Buñuel —su época mexicana— deberá enseñarnos todavía muchas cosas. Buñuel y su cine seguirán siendo para los españoles, a pesar de la reivindicación oficial, un mito inaccesible. ■ DIEGO GALAN.

Humberto Solás:
«El cine cubano es un cine de rescate de los valores nacionales»

El ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfica) fue creado en marzo de 1959. Con él nace el cine cubano. Después de once años de labor, sus logros son tangibles, aunque desconocidos por la gran mayoría de latinoamericanos sometidos a un sistema cultural colonialista. En ocasiones se conocen los títulos de algunas películas, otras veces el que obtuvieron tales o cuales medallas en festivales internacionales.

Hemos tenido la oportunidad de charlar con Humberto Solás, director de dos de las más importantes películas cubanas: «Manuela» —un medimetro sobre las guerrillas en Cuba— y «Lucía», un largometraje en tres partes. La primera (1895), una mujer de la burguesía de la colonia. La segunda (1932), una joven de la pequeña burguesía republicana, y la tercera (196...), una campesina en los años de la revolución.

Al charlar con Humberto —un joven sencillo, de unos veintiséis años, laureado en varios festivales y cargado de pretenciosos proyectos cinematográficos— queremos, en lo posible, romper ese mutismo que sobre el cine cubano se guarda.

—Humberto, cuéntanos algo de tu inicio en el cine...

—El ICAIC comienza su labor en mil novecientos cincuenta y nueve. En aquel momento yo planeaba comenzar la carrera de Arquitectura, pero decidí hacer un cine experimental para ver si podía integrarme al ICAIC, ya que me facilitaban todas estas cosas del cine. El cine era para mí una meta, una meta desde antes de la revolución, pero con muy pocas posibilidades, ya que en Cuba no existía Industria del Cine. Entonces hago una película experimental con los ahorros que yo podía lograr. Tenía un sueldo muy pequeño. Esta película experimental duró dos minutos, se llama «La huida» y es muy mala, pero no obstante me permitió entrar en el ICAIC. Ya en él, me dediqué a trabajar en faenas de tipo

burocrático, hasta que me fui integrando al proceso de producción; primero como asistente de producción; después, como productor; luego, como asistente de dirección. Después participé en un seminario que en ese momento se daba con los directores de documentales, o más bien, con los futuros directores de documentales.

«Pude realizar mi primer film en codirección, que se llamó «Variaciones». Este documental no es bueno. Fue parte de un grupo de documentales que no tuvieron ambiciones de tipo profesional. Más bien eran ejercicios de estilo. Se podría encontrar en ellos como común denominador, que se trata de trabajos miméticos. Trabajos que no expresaban en absoluto las necesidades político-culturales del país y que en definitiva queda como signo de una situación de enajenación. De una enajenación típica y podríamos decir tradicional, dentro de los autores del mundo subdesarrollado. Existe siempre en los inicios del subdesarrollo creativo una situación de mimetismo, una situación de complejo de inferioridad...

—¿Entonces?...

—Entonces se me presentó la oportunidad de hacer un cortometraje ya dentro de condiciones profesionales. Yo había agotado toda una etapa de experimentación. Ya se estaba desarrollando en mí una especie de toma de conciencia a partir de las necesidades que yo advertía en mí como realizador. Es entonces cuando hago «Manuela», que es ya un cine más nacional, más auténtico. Un cine que se inscribe dentro de las corrientes del cine cubano, que es un cine de rescate de los valores nacionales. Es un cine auténtico, un cine —ue acude a la revolución, que no la niega. Un cine que en definitiva comprende que negar la revolución es su muerte como estética. Planteo en «Manuela» el tema de las guerrillas que, en definitiva, es el tema más diferenciado que podamos tener en Cuba. Esta película ha tenido un cierto éxito y me da la oportunidad de realizar más tarde un largometraje: «Lucía».

—¿Qué pretendías al realizar «Manuela»?

—«Manuela» es parte de un

proceso que se inicia con ella y termina con «Lucía». Un proceso de hacer un cine de nuestra historia en el cual yo he desarrollado anécdotas que pretenden ilustrar, simbolizar el estilo de vida, las características, los problemas de cada época, en un tono más bien simbólico, de parábola.

—¿Con cuál de las dos te sientes más satisfecho?

—Yo podría integrar perfectamente a «Manuela» dentro de los cuentos de «Lucía». Con eso te doy la medida de que no tengo una preferencia por ninguna de las dos. De todas maneras, yo no las considero logradas en absoluto. No me permito el lujo de sentirme satisfecho nunca. Quizá «Lucía», en la medida de que había una mayor experiencia en mí, haya resultado más sólida, en cuanto a aspectos técnicos, de puesta en escena, et-



HUMBERTO SOLAS

cétera. De todas maneras, me siento insatisfecho con ambos trabajos.

—¿Tienes algo nuevo programado?

—He hecho en este verano un guión que, ahora cuando vuelva a La Habana, pienso transformar. Es un guión sobre los problemas contemporáneos de Cuba. No es una comedia como es «Lucía, sesenta», sino algo muy diferente. Estoy en una etapa de transición, no quiero continuar por el camino de «Manuela» y «Lucía». Quiero establecer en estos momentos una ruptura. No por miedo a la cristalización, sino de una necesidad de no cristalizar, no por temor, porque eso sería oportunismo. Es que ahora quiero hacer un cine más complejo, más profundo, un cine que le exija más al espectador, que me exija más a mí también. Entonces voy a hacer

una película sobre el problema contemporáneo de Cuba. Me interesa hacer un trabajo de este tipo, sobre todo de estos diez años de revolución. Las frustraciones, los logros. Lo desgarrador y maravilloso que es vivir en un país en una honda transformación social como Cuba.

—¿Cómo encuadras la realización cinematográfica en el contexto cinematográfico latinoamericano?

—Para contestarte tendría que comparar, antes que nada, la realización cubana con la brasileña. Este es un cine que los cubanos admiramos profundamente. Por otro lado, creo que nosotros hacemos un cine muy diferente al cine de ellos. Este es un cine que responde a necesidades totalmente diferentes a la nuestra. Los directores brasileños básicamente piden una revolución en sus películas. Rocha plantea en sus películas la necesidad de una revolución. Para el cineasta cubano, la situación es muy diferente, ya que esa revolución existe.

«De cierta manera, yo diría que la labor para el cineasta cubano es más compleja, ya que pedir una revolución... Creo que todo ser honesto la pide. Pero hablar de una revolución, de su complejidad, de su problematización, es una labor quizá más amplia.

«Creo que el cine cubano no está todavía a la altura que históricamente le está destinado. Creo que apenas está comenzando. Es ahora que los realizadores estamos logrando un cierto nivel de técnica, temática, etcétera. Ahora es que viene la etapa que creo será más fructífera. De acuerdo con los proyectos que estamos organizando, es ahora que se va a lograr una interacción entre revolución y cineasta. Hasta ahora, lo que se ha hecho sólo ha sido un poco, así como el reflejo de un orden establecido por la revolución, de anécdota. Creo que ahora comienza la etapa que va a diferenciar absolutamente el cine cubano del resto del cine latinoamericano. Básicamente, es un cine que corresponde a necesidades totalmente diferentes y que de cierta manera son común denominador entre países como Perú, Santo Domingo, México, Brasil, etcétera. ■ PABLO A. MARIÑEZ.