

Diálogo y contemporaneidad en el cine de Jesús Díaz

A Rolando

UNA DESAPARICIÓN SENTIDA COMO PREMATURA, EN todo caso sorpresiva, redobla su impacto natural y no favorece la valoración desapasionada de una obra multiforme como la de Jesús Díaz (1941-2002). Estas líneas pretenden apenas brindar un testimonio acerca de su aporte en el campo cinematográfico y su inserción en el contexto cubano¹. Tuve la suerte de conocer a Jesús Díaz en La Habana, durante los años 80, cuando compartimos muchas dudas y algunas esperanzas. Tuve entonces la ocasión de conversar con muchos cubanos vinculados al quehacer cinematográfico, dentro y fuera del ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos). Aun habiendo tenido la posibilidad de revisar ciertas películas, mi percepción está seguramente muy marcada por la experiencia personal del investigador e historiador insertado en un momento de expectativas, antes del derrumbe de los 90. Quisiera aclarar de entrada que mis preferencias van hacia las novelas *Las iniciales de la tierra* (1987) y *Las palabras perdidas* (1992), y que no pretendo cuestionar para nada la vocación literaria primordial de su autor. Pero las circunstancias y la personalidad de Jesús lo llevaron a trabajar en otras expresiones y terrenos que no convendría subestimar, incluso por la existencia de vasos comunicantes entre todos ellos: *La piel y la máscara* (1996) lo comprueba.

Si bien nadie parece negar la originalidad de su aporte en la literatura, el teatro o la expresión política dentro y fuera de la isla, tampoco conviene olvidar su contribución

¹ Agradezco a Jorge Ruffinelli su colaboración durante la elaboración de este artículo.

novedosa en el ámbito fílmico. Por supuesto, valorarla depende de un mínimo de equilibrio y respeto por los matices. La organización no gubernamental Reporteros Sin Fronteras (con sede en París), la FNAC y las Ediciones Montparnasse, editaron en Francia un CD-ROM sobre Cuba, en una nueva colección sobre obras censuradas (2002). Gracias a ello, disponemos de copias de *P.M.* (Orlando Jiménez Leal y Sabá Cabrera Infante), el estupendo *Coffea Arabiga* (Nicolás Guillén Landrián), *Conducta impropia* (Néstor Almendros), *Te quiero y te llevo al cine* (Ricardo Vega), aunque no siempre en buenas condiciones de reproducción. El único comentario corre a cargo de Guillermo Cabrera Infante, entrevistado especialmente por Zoé Valdés y el mencionado Ricardo Vega. El autor de *Un oficio del siglo XX* declara textualmente:

«El ICAIC ha sido lo que era el Ministerio de Propaganda de Goebbels en la Alemania nazi. El ICAIC ha sido la fábrica de propaganda castrista más efectiva que ha habido en Cuba. Ni el Ministerio de Cultura ahora, ni ninguna de las publicaciones oficiales que se hacían y se hacen, ha tenido el impacto que han tenido en el mundo los filmes fabricados por el ICAIC (...). Alfredo Guevara siempre ha sido un miembro del aparato represivo del régimen ...» (Guillermo Cabrera Infante, Londres, marzo de 2002).

Independientemente del ajuste de cuentas aun pendiente cuarenta años después de *P.M.*, entre dos protagonistas de primera línea del conflicto alrededor de *Lunes de Revolución*, lo más desacertado de tales palabras es la descalificación en bloque de toda la producción fílmica revolucionaria. Aparte de sobrealorar el escaso volumen productivo del cine y su impacto social respecto a la televisión, subestima las tensiones que han caracterizado al ICAIC. Tensiones no solamente entre personalidades o tendencias distintas e incluso contradictorias, sino también tensiones frente a otros organismos o corrientes activos en el campo cultural. Las divergencias entre el ICAIC e instancias oficiales han desembocado varias veces en crisis abiertas. La historia cultural de Cuba no se ha detenido con la revolución, sino que ha adquirido mayor complejidad. Basta ver cómo el viejo binomio nacionalismo-cosmopolitismo se ha complicado con la multiplicación de la diáspora cubana. Aquí, lo que está en juego no es sólo la apreciación del pasado, sino la posibilidad de un futuro: no habrá reconciliación entre los cubanos si a la intolerancia de un lado responde la excomunión del otro.

Jesús Díaz entra al ICAIC durante el «quinquenio gris», que ha sido negro para muchos y se ha prolongado algo más (como cualquier plan quinquenal). Justamente, en esa fase, la producción del ICAIC sufre un proceso de inhibición y autocensura respecto al paradigma, hasta entonces insuperable, de *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), o incluso de censura a secas (*Mi aporte*, Sara Gómez, 1969; *Un día de noviembre*, Humberto Solás, 1972). La celebración del pasado pasa a conjurar las peligrosas controversias del momento. Sin embargo, la legitimidad adquirida a lo largo de la década prodigiosa del 60 y la relativa autonomía preservada en el proceso de

institucionalización, transforman al ICAIC en un refugio contra las UMAP y otros destinos funestos. Después de la disolución del Departamento de Filosofía de la Universidad de La Habana y de la revista *Pensamiento Crítico*, Jesús se integra al ICAIC.

Para un hombre de letras, la escritura de guiones parece el puente natural con el cine. En la medida en que la palabra escrita se transforma en el proceso de filmación, los proyectos en los que Jesús Díaz estuvo involucrado sólo se le pueden atribuir parcialmente. Sin embargo, de *Ustedes tienen la palabra* (Manuel Octavio Gómez, 1973) a *Alicia en el pueblo de Maravillas* (Daniel Díaz Torres, 1991), hay una indudable voluntad de abordar « aspectos problemáticos de la realidad cubana posterior a 1959 », o sea, « los desafíos de la contemporaneidad »². Lejos de limitarse al fértil papel de primer interlocutor de la creación colectiva, Jesús se sometió al aprendizaje del lenguaje cinematográfico a través del documental, entonces única escuela de acceso a la realización, como una manera de integrarse plenamente al ICAIC y estar en condiciones de asumir mayores responsabilidades en la gestación y concreción de proyectos. Tal adiestramiento fue exitoso, puesto que Jesús filmó uno de los mejores documentales sobre Nicaragua en los años de máxima efervescencia (*En tierra de Sandino*, 1980). Pero su mayor contribución en el campo documental muestra su permanente preocupación ciudadana en ampliar el margen de expresión consentida y transformar la percepción de los nudos problemáticos de la sociedad cubana: hablamos de *55 hermanos* (1978).

Un cuarto de siglo nos separa de *55 hermanos*, por lo que resulta fácil incurrir en el anacronismo al revisar la película. Después de todo, ahí aparecen Carlos Rafael Rodríguez con un *teque* contra el consumismo, que el « Período Especial » vuelve grotesco; Armando Hart incapaz de contestar a la pregunta de si los hijos del exilio pueden volver a la isla, y finalmente Fidel Castro y su corte. No obstante, hay que recordar el contexto en el que pretendía incidir *55 hermanos*: mientras « dialoguero » era una palabrota en Miami, en La Habana cualquier diálogo era tabú y reconciliación aún era prédica de sacristía, absolutamente minoritaria. Si antes y después del Mariel (1980), comunidad del exilio o diáspora eran términos reemplazados por insultos, su visibilidad como conjunto y sobre todo su individuación eran nulas. La apuesta de Jesús Díaz, autor del guión y director de *55 hermanos*, fue la de que podía darle caras y vivencias a esta problemática en un documental del ICAIC, cuando ello era imposible en cualquier otro foco audiovisual de la isla.

Los protagonistas de *55 hermanos* son la brigada Antonio Maceo, jóvenes de la segunda generación de cubanos-norteamericanos, atraídos por ideas de izquierda o deseosos de conocer su país de origen. El diálogo entablado no se limita a las mencionadas autoridades. Las razones del corazón priman sobre

² Jesús Díaz, « Les défis de la contemporanéité: notes sur le cinéma de fiction cubain », *Le cinéma cubain*, Paulo Antonio Paranaguá (ed.), París, Centro Georges Pompidou, 1990, pp. 115-121, traducción de François Maspéro. Cito a partir del manuscrito original, escrito especialmente por el autor en 1989. Todas las demás citas entrecomilladas sin otra identificación remiten a este texto.

la sinrazón política desde la primera secuencia en una azotea habanera, enseñada después de la llegada. El desgarramiento captado por la cámara muestra una voluntad e incluso necesidad de reencuentro y reconciliación entre el pasado y el presente. La cisura generacional, la distancia creada por el tiempo, resulta comparable y tal vez superior a la distancia espacial. El intercambio más intenso ocurre con personajes anónimos, como el viejo comunista para quien las convicciones de cada uno son parte de su intimidad. Un veterano obrero de la construcción se muestra igualmente más comprensivo que el joven isleño preocupado con una eventual reinserción de sus compatriotas de Estados Unidos. *55 hermanos* replantea la cuestión de la nacionalidad en nuevos términos, desvinculándola de la geografía y todavía más de los determinismos ideológicos. Otra novedad, a la vez dramática y humana, es el enfoque de un joven totalmente descreído y desesperanzado, el hijo de un preso político: desde los primeros documentales de Sarita Gómez, no se había visto en las pantallas cubanas un personaje tan al margen de todas las convenciones vigentes, y no se lo volvería a ver hasta *El Fanguito* (Jorge Luis Sánchez, 1990).

En el escalafón burocrático del ICAIC, pasar del documental al largometraje de ficción supone una promoción. Uno estaría tentado de vincular *Polvo rojo* (1981) a los *Los años duros* (1966), si desde la publicación de los primeros cuentos no hubieran cambiado completamente el país y su autor. La dedicatoria a Ernesto Che Guevara en letras grandes antes de los créditos puede ser vista como un desafío frente a los valores predominantes en la década de la institucionalización a la soviética. También cabe verla como reivindicación o coartada. La impresión que todavía me causa *Polvo rojo* es la de querer abordar una serie de cuestiones conflictivas, como quién toma el toro por las astas. El mejor ejemplo es el del fusilamiento, justificado después de haber evitado un linchamiento, pero presentado con las reacciones naturalmente encontradas que provoca el paredón (vale la pena recordar que en Nicaragua, la revolución sandinista había recién abolido la pena de muerte, a diferencia de la castrista). *Polvo rojo* muestra «el mecanismo de violentar la realidad a cualquier costo, característico de la burocracia voluntarista cubana y responsable de muchos de los defectos de nuestra producción», operando desde los orígenes mismos del proceso revolucionario, antes de la cristalización de una burocracia propiamente dicha. Aparte de discutir las relaciones de trabajo, *Polvo rojo* evoca la primera ola de emigración y sus consiguientes desgarramientos. Como si quisiera juntar en una misma película los aspectos complejos de «un objeto de difícilísima aprehensión estética», el guionista y director ha multiplicado los personajes y situaciones, con un aliento épico que recuerda *Las iniciales de la tierra*.

En cambio, *Lejanía* (1985) se acerca a la música de cámara, con su cuarteto de protagonistas, en sucesivas combinaciones instrumentales, concentradas en una misma locación principal. *Lejanía* está evidentemente emparentada con *55 hermanos*, en su intento de restablecer el diálogo entre una madre y un hijo separados por el exilio de la primera. La secuencia de la azotea, con vista a los techos de La Habana y el Caribe por horizonte, está directamente inspirada en

la secuencia inicial del documental. Como *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1993), la película de Jesús Díaz propugna el diálogo en su propia construcción dramática, centrada en sucesivos diálogos entre los personajes. A pesar de la concentración en la familia dividida, *Lejanía* rehuye la simplificación e intenta preservar la densidad y complejidad de las relaciones familiares a través de una sucesión de tres diálogos estrechamente imbricados: el diálogo madre e hijo, el diálogo entre la madre y la nuera, el diálogo entre los dos primos. «Miami es nuestra Coblenza, nuestro Versalles», escribió Jesús Díaz. Por primera vez, el cine cubano abordaba esa «interrelación que constituye una de las dinámicas sociales más significativas de nuestra contemporaneidad». No obstante, el autor admitió:

«no me siento satisfecho con ella. Entre otras cosas porque considero que (...) peca de un moralismo que se manifiesta, por ejemplo, en que el personaje de la madre no sea tan complejo como debiera. Esto disminuye en el filme una ambigüedad que considero necesaria y que sólo se logra plenamente, a mi juicio, en las relaciones entre el protagonista y su prima. Pero más allá de sus defectos y posibles virtudes, *Lejanía* provocó un fuerte impacto polémico en la sociedad cubana; sin embargo, la casi totalidad de la crítica cinematográfica nacional, al no saber cómo situarse ante un tema tan álgido, guardó un silencio vergonzoso frente a ella, dando un ejemplo de como *no* asumir los desafíos que la contemporaneidad le impone.»

El *happy end* de *Lejanía* es parte de las convenciones moralizantes que el mismo Jesús lamentaba en el texto citado, así como en nuestras primeras conversaciones. El final abierto de *Ustedes tienen la palabra*, la suprema ambigüedad de *Memorias del subdesarrollo* seguirían siendo excepcionales. Aunque la severidad y la humildad de Jesús Díaz sean dignas de consideración, *Lejanía* dio carta de ciudadanía a un tratamiento adulto del tema de la nación cubana desgarrada por la diáspora. Basta recordar el monólogo de Mirta en *Papeles secundarios* (Orlando Rojas, 1989), el emotivo episodio de Ana Rodríguez en *Mujer transparente* (1990), el mencionado *Fresa y chocolate*.

En fin, hay que subrayar un hecho fundamental: Jesús Díaz y Tomás Gutiérrez Alea ejercieron un verdadero liderazgo intelectual dentro del ICAIC, al final de los años 80. La última ilusión compartida por ambos —y por muchos otros en la isla— fueron las discusiones previas al 4° Congreso del Partido Comunista Cubano, en las que tanto uno como el otro tuvieron destacadas intervenciones³. La «década gris» de los 90 se encargaría de reducir hasta la

³ Como testimonio de la ascendencia intelectual de Jesús Díaz en el medio cinematográfico, puedo remitir a mis dos largos artículos escritos en la época, desprovistos por lo tanto de cualquier sospecha de homenaje póstumo: «Nouvelles de La Havane: une restructuration du cinéma cubain», *Positif*, N° 328, París, junio de 1988, pp. 23-32 («News from Havana: a restructuration of Cuban Cinema», *Framework* N° 35, Londres, 1988, pp. 88-103); «Nuevos desafíos del cine cubano», *Encuadre* N° 31, Caracas, julio-agosto de 1991, separata, 32 p. («Le cinéma cubain au défilé», *Cinémas*

mínima expresión las esperanzas de un cambio gradual. Cada uno expresaría a su manera una nueva postura frente al inmovilismo oficial.

Probablemente, uno de los últimos textos de Jesús Díaz sea «Parábola vital de Tomás Gutiérrez Alea»⁴, su participación escrita a un coloquio organizado por la Universidad de Dijon sobre *La muerte de un burócrata* (1966), película incorporada al programa del concurso de los docentes de español en Francia. Jesús partía de un ensayo publicado en el primer número de la revista *Encuentro de la cultura cubana*⁵ y concluía con la fábula yoruba de *Guantanamera* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1995), «en que nadie moría, los viejos no cedían el mando y los jóvenes vivían asfixiados», deseando que «llueva mucho, interminablemente, pacíficamente, sobre Cuba.»

d'Amérique Latine, N° 0, Toulouse, 1992, pp. 18-37; «Letter from Cuba to an Unfaithful Europe: The Political Position of Cuban Cinema», *Framework* N° 38-39, 1992, pp. 5-26; «Cuban Cinema's Political Challenges», *New Latin American Cinema*, Michael T. Martin (ed.), Detroit, Wayne State University Press, 1997, vol. 2, pp. 167-190).

⁴ Jesús Díaz, «Parábola vital de Tomás Gutiérrez Alea», *Voir et lire Tomás Gutiérrez Alea: La mort d'un bureaucrate*, Emmanuel Larraz (ed.), Dijon, Université de Bourgogne, Hispanistica xx, 2002, pp. 13-16.

⁵ Paulo Antonio Paranaguá, «Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996), Tensión y reconciliación», *Encuentro de la cultura cubana*, N° 1, Madrid, verano de 1996, pp. 77-88.