

Por un cine imperfecto: teoría y praxis

Škibola, Lucija

Master's thesis / Diplomski rad

2024

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:882636>

Rights / Prava: [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-28**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



zir.nsk.hr



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište u Zadru

Odjel za hispanistiku i iberske studije

Sveučilišni diplomski studij

Hispanistika



Lucija Škibola

Por un cine imperfecto: teoría y praxis

Diplomski rad

Zadar, 2024.

Sveučilište u Zadru

Odjel za hispanistiku i iberske studije
Sveučilišni diplomski studij hispanistike (dvopredmetni)

Por un cine imperfecto: teoría y praxis

Diplomski rad

Student/ica:

Lucija Škibola

Mentor/ica:

izv. prof. dr. sc. Mario Županović

Zadar, 2024.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Lucija Škibola**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Por un cine imperfecto: teoría y praxis** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 15. prosinca 2023.

Contenido

1. Introducción	6
2. Marco teórico	8
2.1. Corrupción, influencia extranjera y desafíos en la gobernanza	8
2.2. Machadato	9
2.3. Desde el golpe de Estado a la dictadura: los años de Batista en la historia cubana	12
2.4. Corrupción, aspiraciones democráticas y cambios en el liderazgo: Batista y Grau San Martín en la Cuba de los años 1940	15
2.5. El camino hacia revolución	16
3. Narrativas imperfectas: Descifrando <i>Por un Cine Imperfecto</i> de Espinosa	18
3.1. ICAIC y la censura	19
3.2. Por un cine imperfecto – análisis	20
4. Análisis de las películas	23
4.1. Lucía	23
4.1.1. 1895	24
4.1.2. 1933	25
4.1.3. 196-	28
4.2. Memorias del subdesarrollo	30
4.2.1. <i>Realidades en conflicto: Sergio en el limbo posrevolucionario</i>	30
4.2.2. <i>Perdido en el subdesarrollo</i>	32
4.2.3. <i>Papel de las mujeres en la vida de Sergio</i>	34
4.3. Tercer mundo, Tercera guerra mundial	36

5. Conclusión	39
6. Bibliografía.....	41
Resumen	44
Sažetak.....	45
Abstract	46

1. Introducción

El siglo XX marcó un periodo de importantes convulsiones y desafíos para Cuba. El presente trabajo fin de máster empieza explorando en profundidad la dinámica política y la corrupción que moldearon profundamente los acontecimientos de mediados del siglo XX.

La creciente ola de nacionalismo cubano se intensificó con cada año que pasaba, catalizada por el gobierno de los dictadores durante esta era transformadora. Se realiza un examen centrado en Gerardo Machado y Fulgencio Batista, ya que sus respectivos dominios instigaron un descontento generalizado entre la población cubana. En particular, tanto el régimen de Machado como el de Batista fueron testigos de movimientos revolucionarios, con especial énfasis en la revolución de 1933 analizada más adelante en el trabajo a través de la lente de la película *Lucía*.

Tras el triunfo de la Revolución Cubana en enero de 1959, se produjo una serie de cambios transformadores. Los cambios no se limitaron al ámbito de la política, sino que se extendieron hasta abarcar diversas reformas iniciadas después de que Fidel Castro asumiera la presidencia. Entre estas reformas se encontraba el establecimiento del ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), con Julio García Espinosa, influido por su educación bajo el neorrealismo italiano en Roma, emergiendo como una figura fundamental. Un examen detallado del propio manifiesto constituye el enfoque posterior, con el objetivo de desentrañar las perspectivas de Espinosa y las cuestiones subyacentes que le impulsaron a articular su filosofía cinematográfica.

Este trabajo fin de máster atraviesa a través de este rico periodo de la cinematografía cubana, emergiendo en los clásicos. La primera película analizada es *Lucía*, una exploración cinematográfica en tres partes de la historia de Cuba dirigida por Humberto Solás. Posteriormente, se desarrolla un análisis de la película *Memorias del subdesarrollo* dirigida por Tomas Gutiérrez Alea, presentando en el personaje de Sergio la decadencia en la trayectoria de Cuba en los años posteriores a la revolución de 1959. El presente trabajo fin de máster culmina con un novedoso análisis del documental de Julio García Espinosa junto con Miguel Torres y Roberto Fernández Retamar *Tercer Mundo, Tercera Guerra Mundial*, que ofrece una visión de las luchas y la resistencia del pueblo vietnamita en medio de la agresión estadounidense en la década de 1960. Pretendemos no sólo investigar las obras maestras cinematográficas de esta época, sino también contextualizarlas dentro del panorama sociopolítico más amplio de Cuba,

ofreciendo una comprensión matizada de la intersección entre el cine y la transformación histórica.

2. Marco teórico

2.1. Corrupción, influencia extranjera y desafíos en la gobernanza

Los factores que contribuyeron a la revolución cubana muestran un espectro variado, pero los catalizadores fundacionales que encendieron la revolución remontan sus orígenes más allá de la década de 1950, extendiéndose incluso antes del acontecimiento ampliamente reconocido – *El Desastre* de 1898. El omnipresente es el problema de la corrupción, que tiene profundas raíces históricas que se remontan más allá del *Desastre* crucial de 1898. Las semillas de las prácticas corruptas, predominantes durante la época colonial, siguieron germinando hasta épocas posteriores. Entre los desafíos multifacéticos que han conformado la historia cubana, la influencia de Estados Unidos en la política cubana emerge como una preocupación significativa. A pesar de obtener la soberanía del dominio español en 1898, Cuba se encontró bajo la estrecha vigilancia de Estados Unidos, que ejercía una influencia considerable sobre los asuntos de la nación.

Una manifestación tangible de esta influencia se plasma en la Enmienda Platt de 1901, que consagró ciertas condiciones y restricciones impuestas por Estados Unidos a la gobernabilidad y las relaciones exteriores de Cuba. La Enmienda limitaba la capacidad de Cuba para llevar a cabo una política exterior independiente o establecer acuerdos comerciales sin consultar previamente a Estados Unidos. Aunque técnicamente fue refrendada por la Asamblea cubana (aunque con una escasa mayoría), numerosos observadores consideran cuestionable su legalidad debido a la importante coacción política ejercida para asegurar su aceptación y facilitar así la transición de Cuba a una república. Esta enmienda, moldeada por la dinámica geopolítica y la interacción de poder, subrayó las complejidades del camino de Cuba hacia una auténtica autonomía y puso de relieve los intrincados lazos entre las dos naciones. Como menciona Gómez,

«Estados Unidos consideraba la posesión de la isla como un asunto de seguridad nacional. Su posición céntrica en el Caribe y cercana a las costas de Florida le otorgaban gran valor estratégico. La cuestión sobre la isla fue debatida muchas veces por los estadounidenses, quienes se plantearon diversas alternativas. Algunos optaban por anexionarse la isla como un estado más. Otros, en cambio, abogaban por la independencia de la isla. La tercera alternativa fue la de mantener la isla como posesión española, ya que la debilidad de España en ese momento no sería motivo de amenaza para Estados Unidos. Este debate se encuadra dentro de las reticencias estadounidenses a la presencia europea en América. El discurso del presidente James Monroe en el Congreso del 2 de

diciembre de 1823 (Anexo II) fue el comienzo de la Doctrina Monroe, que plantea la intervención estadounidense en cualquier territorio americano ocupado por potencias europeas.» (Gómez, 2019:

4)

Gil (1962: 374) opina que la búsqueda de un sistema de gobierno libre de corrupción y de conductas poco éticas resultó prometedora al principio de la presidencia de Tomás Estrada Palma en 1902. Sin embargo, esta trayectoria positiva se vio interrumpida por una revolución desencadenada por las perturbaciones relacionadas con las elecciones durante el mandato de Estrada Palma. Aprovechando los principios de la Enmienda Platt, Estrada Palma se enfrentó a una grave amenaza para la soberanía de Cuba que hizo necesaria la intervención de Estados Unidos. Tras este periodo, la gobernación quedó bajo la supervisión de Charles E. Magoon, que ejerció como gobernador designado de 1906 a 1909. Las evaluaciones académicas de la eficacia y la conducta ética de este régimen difieren significativamente. Además, Gil (1962: 374) señala que el restablecimiento del autogobierno cubano, dirigido por José Miguel Gómez (1909-1913), fue testigo de un aumento de la corrupción y de un declive de las normas éticas en el ámbito político. Gómez, a menudo vinculado al dicho «el tiburón se baña, pero también chapotea», toleró el enriquecimiento de sus asociados a costa del erario nacional. La presidencia de Mario García Menocal (1913-1921) perpetuó la tendencia al aumento de la corrupción política, que había echado raíces. La reelección de Menocal, facilitada por las arraigadas prácticas fraudulentas, desencadenó una rebelión y una breve intervención del ejército estadounidense. El siguiente dirigente, Alfredo Zayas (1921-1925), que trató de equilibrar su lealtad entre el pueblo cubano y Estados Unidos, continuó la decepcionante tradición de gobierno comprometido. Este patrón de deterioro de las normas persistió durante la presidencia de Gerardo Machado (1925-1933), que comenzó tras su elección en 1924, exacerbando aún más la insatisfacción reinante con el panorama político (Gil, 1962: 374).

2.2. Machadato

La evolución del nacionalismo cubano a lo largo del siglo XX se ha caracterizado por una lucha entre enfoques complacientes y revolucionarios. Según Benjamin (1975: 66), entre las tres principales manifestaciones del nacionalismo cubano, cada una representa una fase distinta, mostrando diversos niveles de tendencias acomodaticias o revolucionarias. La primera expresión de resistencia contra la Enmienda Platt demostró una inclinación hacia la acomodación, mientras que la tercera, ejemplificada por el movimiento contra la dictadura de Batista, adoptó una postura radical y, en última instancia, revolucionaria. La segunda fase, que

implicó la oposición a la dictadura de Machado y su eventual derrocamiento en 1933, no favoreció decisivamente ni las orientaciones acomodaticias ni las revolucionarias dentro del nacionalismo cubano. El movimiento nacionalista que se desarrolló entre 1925 y 1933 abarcó una diversa gama de estrategias y programas. La caída del régimen de Machado en 1933 no logró establecer el dominio de ninguna facción concreta del nacionalismo cubano. Este periodo condujo a una serie de alianzas cambiantes, que abarcaban el espectro político de izquierda a centro y a derecha, lo que resultó en una falta de credibilidad para todos los grupos implicados. El autor (Benjamin, 1975: 67) opina que esta atmósfera de inestabilidad minó la legitimidad del régimen gobernante y creó un terreno fértil para un cambio histórico significativo en la década de 1960. En 1924, Gerardo Machado, líder del Partido Liberal, moderadamente reformista, ascendió a la presidencia de Cuba. Gozando de cierta popularidad, Machado equilibró eficazmente el apoyo a los intereses estadounidenses en la isla con la imagen de defensor de la soberanía cubana, un logro codiciado en la política cubana. Sin embargo, la reputación de Machado sufrió un golpe en 1927 cuando incumplió su promesa anterior de no presentarse a la reelección. Persuadió al Congreso cubano para que introdujera una serie de resoluciones destinadas a ampliar el mandato presidencial, que posteriormente fueron incorporadas como enmiendas constitucionales por una convención constitucional controlada por Machado en 1928. Esta maniobra permitió a Machado asegurarse un nuevo y ampliado mandato presidencial de seis años. Desgraciadamente, este acto de *continuismo* se produjo durante un periodo de creciente endeudamiento con los bancos estadounidenses y de descenso de los precios mundiales del azúcar a partir de 1925, agravado aún más por la depresión industrial mundial de finales de 1929. Además, la convergencia de factores como el *continuismo*, el aumento de la deuda, la grave depresión económica y la opresión política provocó un creciente descontento entre la población cubana con la administración de Machado. Asimismo, la dependencia de Cuba de Estados Unidos a principios del siglo XX había traído prosperidad a ciertos segmentos de la sociedad alineados con los intereses económicos estadounidenses, pero también produjo desequilibrios estructurales en la economía cubana, dejando a grandes sectores de la población en la penuria económica. Se subraya que la clase trabajadora, los estudiantes, los intelectuales y ciertos sectores de la clase media se vieron especialmente afectados por estas desigualdades. La aparición de las depresiones azucarera e industrial en 1925 y 1929, respectivamente, exacerbó aún más su difícil situación, impulsando a estos grupos a aprovechar el nacionalismo cubano como medio para criticar un sistema económico fallido incapaz de garantizar un nivel de vida decente para la mayoría. Los defensores del sistema económico existente, tanto en

Estados Unidos como en Cuba, se convirtieron en los principales objetivos de este nacionalismo floreciente. El punto focal de la crítica se desplazó hacia el régimen de Machado después de 1928, encarnando el foco emocional y estratégico central del movimiento nacionalista (Benjamin, 1975: 68).

De otro lado, Gil (1962: 374-376) explica que, en un intento de infundir rectitud moral en las esferas políticas cubanas, surgió brevemente la *Regeneración*, el movimiento acompañado de medidas destinadas a rectificar la naturaleza unidimensional de una economía excesivamente dependiente de la producción azucarera. Con el tiempo, sin embargo, Gerardo Machado cambió de curso, embarcándose en una trayectoria de proyectos públicos extravagantes, explotando el erario para beneficio personal, extendiendo favores a asociados mediante concesiones y contratos, y construyendo un robusto aparato político personal. Mientras tanto, Gil (1962: 374-376) piensa que, en medio de la recesión económica mundial y el declive del mercado del azúcar, la población cubana se enfrentaba a un desempleo y una pobreza generalizados, al tiempo que persistía la corrupción administrativa. En particular, los chanchullos relacionados con el desarrollo de la Carretera Central alcanzaron supuestamente los treinta millones de dólares. Además, se despilfarraron veinte millones de dólares en un nuevo capitolio, de los que sólo ocho millones se destinaron realmente a la construcción. En 1928, tras haber manipulado la constitución, Machado se aseguró la reelección mediante una coalición de partidos políticos conocida como *cooperativismo*. (Gil, 1962: 374-376)

Sumner Welles, embajador estadounidense en Cuba, dirigió la destitución del presidente Machado quien fue obligado a huir de la nación el 12 de agosto de 1933. Dur y Gilcrease (2002: 255-257) explican que esto fue conseguido a través de canales diplomáticos unidos a la amenaza implícita de una intervención militar estadounidense, lo que supuso un logro sin precedentes dentro de la historia cubana. Operando bajo la apariencia de mediación, Welles cultivó estratégicamente la discordia entre políticos y militares, provocando que Machado sucumbiera a un levantamiento popular alimentado por diez años de penurias económicas y medidas represivas. Igualmente, los autores creen que Welles se ganó los elogios tanto del Departamento de Estado como de la Casa Blanca por su hábil manejo de esta intrincada situación. Sin embargo, el éxito vino acompañado de resultados no deseados: se pasaron por alto los fundamentos de la estructura constitucional del ejército cubano, un factor que más tarde se haría evidente durante el gobierno del sucesor de Machado. La manipulación de Welles de las aprensiones cubanas respecto a la injerencia militar, combinada con su utilización estratégica del ejército cubano para forzar la salida del dictador, desvió eficazmente una posible

confrontación con los diplomáticos latinoamericanos durante la próxima Conferencia Panamericana, aunque sentó inadvertidamente las bases para los acontecimientos posteriores y puso de relieve las intrincadas complejidades inherentes al ejercicio de la influencia extranjera para moldear los resultados internos. (Dur y Gilcrease, 2002: 255-257)

Como consecuencia de la caída de Machado, opina González Vides (2018: 1-2), se formó un gobierno provisional bajo el mando de Carlos Manuel de Céspedes. Sin embargo, el liderazgo de Céspedes duró poco debido a la oposición de los grupos estudiantiles alineados con la Dirección de Estudiantes Universitarios (DEU) y a las divisiones internas del ejército. El ejército estaba dividido entre los oficiales superiores y los oficiales jóvenes, especialmente dirigidos por el sargento Fulgencio Batista. El 4 de septiembre de 1933, Batista ejecutó un golpe de Estado, dando lugar al surgimiento de una breve Junta de Gobierno conocida como la Pentarquía. Posteriormente, Ramón Grau San Martín, un destacado activista contra la dictadura de Machado, asumió la presidencia. González Vides (2018: 1-2) argumenta que los 100 días de Grau San Martín en el cargo marcaron el inicio de un periodo transformador en la historia cubana, caracterizado por cambios significativos en los marcos políticos y sociales. Entre las políticas más destacadas se encontraban la concesión de la autonomía universitaria, la extensión del sufragio a las mujeres, la implantación de una jornada laboral de ocho horas, la introducción de importantes reformas agrarias y la derogación de la Enmienda Platt. Sin embargo, estas reformas fueron recibidas con escepticismo por los elementos más conservadores de la esfera política cubana. Con el apoyo implícito de Estados Unidos, Batista apartó a Grau San Martín del poder en enero de 1934. (González Vides, 2018: 1-2)

2.3. Desde el golpe de Estado a la dictadura: los años de Batista en la historia cubana

Como destaca Vilaboy (2021: 24-25), el proceso de transformación durante el gobierno de Batista estuvo profundamente determinado por la colaboración que se desarrolló entre el recién nombrado diplomático estadounidense a la Isla, Jefferson Caffery, que asumió el cargo el 18 de diciembre de 1933, y el estrato acomodado de la sociedad cubana. Esta asociación facilitó efectivamente la designación de Carlos Mendieta como nuevo jefe de Estado, alineándose bien con las preferencias de la alta burguesía cubana y personificando la encarnación de los ideales políticos convencionales. Este acuerdo gubernamental, formalizado el 15 de enero de 1934 y conocido comúnmente como el régimen Caffery-Batista-Mendieta, fue oportunamente caracterizado por la historiografía cubana como intrínsecamente dependiente tanto de Estados Unidos como de los militares. Analizando esta intrigante

coalición, surge cómo Welles, a la vez que mantenía continuas interacciones con la oposición de derechas, profundizó estratégicamente sus afiliaciones con Batista. Además, Vilaboy (2021: 24-25) sostiene que este cambio estratégico supuso elevar el papel y la estatura del comandante de las fuerzas armadas dentro de los marcos tácticos más amplios de Welles. Esta recalibración tuvo lugar en respuesta a la constatación de que las acciones de la oposición de derechas contra el gobierno en funciones estaban dando resultados limitados. Sin embargo, se trataba de un proceso polifacético que requería esfuerzos concertados tanto de Welles como de su sucesor Caffery para convencer a los círculos oligárquicos y a las figuras políticas establecidas de que aceptaran el liderazgo de Fulgencio Batista para neutralizar las corrientes revolucionarias imperantes, a pesar de su diversa herencia racial y sus modestos orígenes. En consecuencia, Batista ejerció una autoridad sustancial sobre el panorama nacional durante años, lo que significó el inicio de su dictadura, aunque sus actividades permanecieron veladas al escrutinio público.

Las observaciones de Carleton Beals citadas por Vilaboy (2021) en su libro, ofrecen un retrato adecuado que desvela con eficacia todo el alcance del levantamiento dirigido por Batista:

«La soldadesca de Batista es la guardia blanca de las propiedades, de los intereses yanquis. Batista se considera un hombre fuerte, el hombre del destino. Y solo es un mayoral de paja asalariado. Tuvo la oportunidad de ser una figura noble y patriótica. Lo desechó por un plato de lentejas. Lo desechó para convertirse en un asesino al servicio de los intereses del Chase National Bank y de la Compañía Cubana de Electricidad. Esto hace de él simplemente un gánster, un rompehuelgas armado, un mercenario venal. Traicionó a su dueño por treinta monedas de plata [...]. No es un hombre fuerte, es un cobarde que ha asesinado a su propio pueblo, a su propio país. Sin Caffery o sin cualquier representante americano del tipo Caffery, Batista estaría aplastado como una cáscara de huevo.»
(Vilaboy, 2021: 25)

Esta cita ejemplifica una faceta particular del sentimiento público hacia Batista. Teniendo en cuenta esta perspectiva sobre el régimen de Batista, la posterior secuencia de acontecimientos resulta menos sorprendente. Cabe destacar que el gobierno de Batista suscitó diversas reacciones entre la población, ya que algunos lo veían con buenos ojos y otros expresaban su disconformidad. Esta divergencia en la opinión pública desempeñó un papel fundamental en la configuración de la trayectoria de los acontecimientos que se desarrollaron durante su gobierno.

Hacia los últimos meses de 1938, un cambio significativo en las circunstancias era evidente en Cuba. En octubre de 1938, Batista aceptó una invitación del gobierno mexicano para visitar su nación en enero de 1939. Sin embargo, Whitney (2000: 454-457) explica que

esta medida fue recibida con desaprobación por parte de la oligarquía cubana. Las tensiones entre Estados Unidos y México, impulsadas por la nacionalización de la industria petrolera mexicana, se tensaron aún más, y Batista abogó por incrementar el comercio con México para disminuir la dependencia de Cuba de Estados Unidos. Esto fue visto por los conservadores como una afrenta directa a EE. UU. Además, la legalización del Partido Comunista por parte de Batista en septiembre agitó a los políticos tradicionales, a pesar de sus garantías de que el comunismo no ejercería un poder sin control en Cuba. Demostrando perspicacia estratégica, Batista planeó una visita a Estados Unidos antes de su viaje a México. Whitney (2000: 454-457) asevera que el objetivo principal de Batista durante esta visita, del 29 de octubre al 25 de noviembre, era negociar la reducción de los aranceles sobre el azúcar cubano. Aunque no tuvo éxito en este empeño, su afirmación de un inminente tratado de reciprocidad y las posibles concesiones de EE. UU. elevaron su estatura política tanto a nivel nacional como internacional. Las elecciones al Congreso de noviembre de 1939 proporcionaron una visión de las cambiantes coaliciones políticas. Las distinciones ideológicas no eran la fuerza motriz; en su lugar, los diferentes enfoques sobre el fortalecimiento del Estado cubano tras la revolución de 1933 eran la clave. La atención pasó de centrarse en si el Estado requería un fortalecimiento a centrarse en quién dirigiría este esfuerzo y en sus estrategias. Estas elecciones marcaron una coyuntura crucial en la era de siete años de régimen autoritario, significando una nueva fase en la dinámica Estado-sociedad de Cuba. Batista, aunque seguía siendo influyente, se enfrentaba ahora a una dinámica cambiante del sentimiento público y no podía depender únicamente de la autoridad militar. Tanto las elecciones de finales de 1939 como las posteriores elecciones presidenciales de 1940 tuvieron profundas implicaciones para el papel del Estado y su relación con la sociedad. No obstante, el 6 de diciembre de 1939 Batista anunció su candidatura a la presidencia y se comprometió a dimitir de su cargo de comandante del ejército. Estos acontecimientos supusieron la culminación de siete años de gobierno autoritario y marcaron un punto de inflexión en el panorama político de Cuba. Aunque Batista conservaba una influencia sustancial, la era del gobierno militar sin control estaba en declive. La evolución del clima político requería que los líderes obtuvieran el apoyo de las masas para fortificar el Estado capitalista. Este cambio fue reconocido tanto a nivel nacional como internacional, y la embajada británica y el embajador estadounidense en Cuba reconocieron esta transición. El éxito de las elecciones se alineó con el objetivo de Estados Unidos de una Cuba estable y permitió caracterizar a la nación como «democrática», una etiqueta que había resultado esquivada entre 1933 y 1939. (Whitney, 2000: 454-457)

2.4. Corrupción, aspiraciones democráticas y cambios en el liderazgo: Batista y Grau San Martín en la Cuba de los años 1940

La Constitución de 1940, adelantada a su tiempo, fue aprobada el 1 de julio, lo que permitió la elección de un nuevo presidente constitucional para el período 1940-1944. Según Vilaboy (2021: 29-30), durante este periodo Batista alineó su estrategia con el enfoque internacional de Estados Unidos, formando alianzas políticas para perseguir la presidencia sin renunciar a su base militar. En particular, el Partido Comunista (PC), que había adoptado la táctica de frente popular dirigida por Moscú en octubre de 1935, encontró alineamiento con Batista debido a la ausencia de alianzas similares con otras fuerzas políticas. En consecuencia, la coalición de Batista incluía a los partidos Liberal, Conjunto Nacional Democrático, Unión Nacionalista, Realista, Popular Cubano y Unión Revolucionaria Comunista. Además, Vilaboy (*Ibid.*) explica que, tras la aprobación de la Constitución de 1940, Batista, que había entregado previamente la máxima jefatura militar al coronel Eleuterio Pedraza el 6 de diciembre de 1939, se aseguró con éxito la presidencia al derrotar a Ramón Grau San Martín, líder del Partido Revolucionario Cubano Auténtico (PRC). Empleó recursos estatales, una amplia campaña demagógica, el cambio de imagen y la coerción militar para vencer a su oponente. La presidencia de Batista se extendió de 1940 a 1944, un periodo coincidente con la Segunda Guerra Mundial. Durante estos años, adoptó una política liberal, asegurando avances democráticos y laborales en consonancia con la alianza internacional entre Estados Unidos y la Unión Soviética. Aunque la guerra facilitó las exportaciones cubanas y alivió la crisis económica, las interrupciones marítimas provocaron una escasez que afectó a la población. La corrupción, las violaciones constitucionales y la continua violencia empañaron la reputación del gobierno, lo que condujo a la victoria de la oposición en las elecciones presidenciales de 1944. Vilaboy (*Ibid.*) argumenta que la nueva *Ley Orgánica del Ejército* de 1942 había otorgado a Batista el rango de general de división y el derecho a reasumir la jefatura militar tras la presidencia. Sin embargo, sus ambiciones se vieron frustradas por la derrota de su candidato de coalición, Carlos Saladrigas. Incapaz de prolongar su mandato debido a la estipulación de la Constitución de 1940 de que un presidente no podía aspirar a la reelección hasta ocho años después de finalizado su mandato, Batista renunció al poder. Su sucesor, Ramón Grau San Martín, asumió el cargo, y su administración, que duró hasta 1948, coincidió con los últimos años de la Segunda Guerra Mundial. Vilaboy (2021: 31) asevera que el impulso económico de la guerra favoreció a Cuba, con la compra de azúcar cubano por parte de Estados Unidos. Esta bonanza económica permitió aumentos salariales para los trabajadores en 1946 y 1947,

facilitados por las negociaciones entre el gobierno Auténtico y Estados Unidos. A pesar del crecimiento económico y de las obras públicas, la corrupción alcanzó niveles sin precedentes durante la presidencia de Grau, marcada por la malversación de fondos, el uso indebido de fondos estatales y los negocios ilícitos. La corrupción se extendió a las bandas, muchas procedentes de los «grupos de acción» que se habían opuesto a los regímenes de Machado y Batista. Al final, Vilaboy (2021: 32) concluye que la visión no realizada de Martí de una república democrática que contrarrestara la expansión estadounidense siguió sin cumplirse. Los objetivos de la lucha por la independencia persistieron en la década de 1950, especialmente tras el nuevo golpe militar de Fulgencio Batista el 10 de marzo de 1952.

2.5. El camino hacia revolución

Bajo la revolución, según Foran (2009: 18-19), surgió un ejemplo por excelencia de desarrollo dependiente. Durante la década de 1950, Cuba ocupaba una posición entre las cuatro o cinco naciones más avanzadas de América Latina, situándose como la nación tropical más desarrollada a nivel mundial. El hecho comúnmente pasado por alto es que el catalizador de este progreso fue sin duda la industria azucarera: Cuba había ostentado el codiciado título de mayor productor de azúcar del mundo desde principios del siglo XX, representando más de la mitad del mercado mundial del azúcar y constituyendo un asombroso 80% de sus exportaciones. Sin embargo, por debajo de estas alentadoras estadísticas, las diversas dimensiones del desarrollo cubano estaban intrínsecamente impregnadas de dependencia. En 1958, Estados Unidos había invertido en Cuba la considerable cifra de 1.000 millones de dólares, según asevera Foran (*Ibid.*), solo superada por sus inversiones en el sector petrolero venezolano. Esta inversión comprendía una octava parte de todas las inversiones estadounidenses en América Latina. Las repercusiones de este desarrollo dependiente en la dinámica interna de la nación eran profundamente perceptibles. Los cálculos de la desigualdad de ingresos indicaban que el 20% menos próspero de la población recibía apenas entre el 2% y el 6% de los ingresos, mientras que el 20% más próspero se llevaba un significativo 55%. En cuanto a la propiedad de la tierra, el 9 por ciento de los terratenientes más ricos ostentaba la propiedad de un asombroso 62 por ciento de la tierra, mientras que los dos tercios restantes disponían de un escaso 7 por ciento. Sorprendentemente, según Foran (*Ibid.*), esta configuración económica produjo más millonarios per cápita en Cuba que en cualquier otro país de América Latina.

Paradójicamente, en medio de esta opulencia, la población rural se enfrentaba a la indigencia durante la «cosecha muerta», recurriendo a la subsistencia a base de raíces y cortezas.

3. Narrativas imperfectas: Descifrando *Por un Cine Imperfecto* de Espinosa

Discutir el cine cubano y las transformaciones que experimentó durante el siglo XX exige reconocer el papel fundamental desempeñado por dos de los cineastas más significativos no sólo de Cuba sino también de América Latina durante la segunda mitad del siglo XX. Para lograr una comprensión más profunda del manifiesto de Julio García Espinosa *Por un cine imperfecto*, es imprescindible adentrarse en las experiencias que condujeron a la publicación del manifiesto en 1969.

A principios de la década de 1950, Espinosa cursó estudios de cine en el *Centro Sperimentale de Roma*, en Italia, junto a Tomás Gutiérrez Alea. Valecce (2020: 165) expone que durante el tiempo pasado en Italia, Alea y Espinosa tuvieron el privilegio de estudiar con Cesare Zavattini, renombrada figura del neorrealismo italiano. Los principios cardinales del neorrealismo abarcaban la utilización de personas reales, actores no profesionales y la utilización de escenarios auténticos para el rodaje. Aunque no se integraron plenamente en este paradigma cinematográfico, Valecce (*Ibid.*) plantea que Alea y Espinosa asimilaron ciertos aspectos de este en sus esfuerzos cinematográficos a su regreso a Cuba. Esto facilitó la convergencia de diversas tradiciones cinematográficas y permitió la aplicación de los principios neorrealistas dentro del medio específico del cine cubano. La culminación de la asociación entre Zavattini y los cineastas cubanos estuvo ligada a la producción de *El joven rebelde*, película dirigida por García Espinosa en 1961. Las disputas, que en un principio se debieron a diferencias de opinión sobre el retrato del personaje central de la película, según Valecce (*Ibid.*), acabaron por separar los caminos con Zavattini. Esta ruptura marcó una coyuntura en la que los directores cubanos comenzaron a elaborar sus propias estrategias y enfoques cinematográficos.

Michael (2016: s.p.) destaca que la colaboración de Alea y Espinosa culminó en la creación de un documental social titulado *El Mégano* en el año 1956. El documental, según Chanan (2004: 109), emplea técnicas neorrealistas de recreación con el objetivo de exponer las terribles condiciones de vida que soportan los carboneros que residen en una zona específica de la Ciénaga de Zapata, de la que la película deriva su título.

3.1. ICAIC y la censura

Martín (2019: s.p.) explica que decreto inicial, la Ley 169, ratificada poco después del triunfo de la Revolución Cubana, afirmaba enfáticamente que el cine es un arte. Este reconocimiento dio lugar a la creación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).

Cabe destacar que Fidel Castro, poseía una aguda comprensión del potencial del cine como herramienta de propaganda revolucionaria. Según Cañedo (2021: s.p), muchos individuos, incluidos artistas e intelectuales, se enfrentaron a retos a la hora de encontrar sus posiciones dentro del marco de la Revolución. Un ejemplo ilustrativo de esta complejidad surgió tras la proyección de un documental de 14 minutos titulado *PM (Post Meridiano)*, dirigido por Orlando Jiménez y Saba Cabrera Infante, hermano del famoso escritor del *boom*, Guillermo Cabrera Infante. Cañedo (2021: s.p) explica que la película retrataba la extravagante vida nocturna de los bares y clubes nocturnos de La Habana, un tema aparentemente trivial en una época en la que Cuba se enfrentaba a constantes amenazas imperialistas. La película, según asevera Cañedo (2021: s.p), aunque recibió algunos elogios, fue criticada por inoportuna y potencialmente perjudicial para los intereses de la Revolución Cubana. Esta proyección desembocó en un momento crucial de la historia cultural cubana, ya que Fidel Castro pronunció un discurso el 30 de junio de 1961, dirigiéndose a la vanguardia artística e intelectual de Cuba. Este discurso, conocido como las «*Palabras a los intelectuales*», encendió importantes debates y discusiones en las esferas culturales e intelectuales del país. Más allá del acto de censura del documental *PM*, que desempeñó un papel desencadenante, Cañedo (2021: s.p) destaca que había cuestiones subyacentes más profundas que circulaban en el entorno. Estas cuestiones requerían la atención inmediata de la dirección de la Revolución Cubana, en particular el imperativo de fomentar la cohesión dentro de los círculos artísticos e intelectuales cubanos. Uno de los resultados más inmediatos de estas deliberaciones en la Biblioteca Nacional fue la exitosa convocatoria del Congreso inaugural de Escritores y Artistas, que, según Cañedo (2021: s.p), condujo a la creación de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Este acontecimiento histórico tuvo lugar en agosto de ese mismo año, con el renombrado poeta nacional Nicolás Guillén asumiendo el papel de su presidente inaugural.

3.2. Por un cine imperfecto – análisis

En la parte inicial del manifiesto *Por un cine imperfecto* de Julio García Espinosa (1969), se contempla la distinción entre espectadores y directores de cine. Su observación se centra en la noción de que los directores de cine son individuos privilegiados que poseen los medios para perseguir sus aspiraciones cinematográficas, un privilegio no compartido universalmente. Plantea una pregunta que invita a la reflexión: ¿Qué pasaría si todo el mundo tuviera el mismo acceso a los mismos recursos y oportunidades en el cine? ¿Qué significaría esta transformación para el ámbito del cine? En este escenario hipotético, Espinosa imagina una inversión de papeles, en la que los directores podrían convertirse ellos mismos en meros espectadores. Espinosa cuestiona además la idea predominante de que los artistas deben validarse a sí mismos como auténticos trabajadores, mientras sostiene que, en realidad, ocurre lo contrario. Cuestiona por qué debe exigirse a los artistas que se ajusten a las mismas normas que otros trabajadores. Según la perspectiva de Espinosa, un artista verdadero, un trabajador auténtico, debería estar dispuesto a asumir riesgos, aunque ello conlleve la posibilidad de fracasar al final.

Según Alzuguir Gutiérrez (2016: 57), García Espinosa, siguiendo la base de la filosofía de Kant, argumenta que, a diferencia de la ciencia, los resultados del arte carecen de una aplicación inmediata, lo que implica que el arte no constituye una ocupación laboral, sino más bien una empresa desinteresada del ser humano. El disfrute estético se relaciona directamente con la apreciación de la funcionalidad de la inteligencia y la sensibilidad sin que ello conlleve un propósito específico. Sin embargo, mientras persista la división entre el arte como entidad independiente de la vida y la transformación de la cultura de masas en un arte accesible al público en general, el arte con un propósito debe estimular en el espectador una capacidad creativa y una disposición a cambiar su enfoque en la vida. Alzuguir Gutiérrez (2016: 56) señala que el cine imperfecto, por lo tanto, representa el cine con un propósito que solo podrá superar esta condición cuando la humanidad alcance la libertad, liberando también el arte de cualquier forma de instrumentalización. Esto implica también superar la división laboral; el objetivo es desarrollar un cine que sea accesible para todos, superando la separación entre autor y espectador. Solo entonces, el arte dejará de ser una entidad autónoma en relación con las demás actividades cotidianas. El cine seguirá siendo imperfecto mientras se requiera tener un propósito, es decir, mientras esté comprometido con la transformación de la realidad. Únicamente cuando se haya eliminado la división de clases, el arte podrá ser una actividad

desinteresada del ser humano, algo que cualquier individuo, independientemente de su ocupación, pueda abrazar como una parte integral de la vida.

En este manifiesto, Espinosa presenta un análisis crítico de las ideas expuestas por Jerzy Grotowski, renombrado director de teatro polaco. Grotowski introdujo el concepto de *teatro pobre* como resultado de sus indagaciones experimentales sobre la naturaleza del arte y, más concretamente, sobre la esencia del teatro. Luchó con cuestiones fundamentales como la esencia del teatro y sus características únicas, dando lugar finalmente a la noción de *teatro pobre*.

La exploración de Grotowski le llevó a la revelación de que el teatro podía existir independientemente de varios elementos tradicionales, como el maquillaje, los trajes elaborados, los diseños escénicos intrincados, los espacios de representación diferenciados y el uso de efectos de iluminación y sonido elaborados. Este concepto desafiaba la concepción convencional del teatro como una síntesis de diversas disciplinas artísticas, como la literatura, la escultura, la pintura, la arquitectura, la iluminación y la interpretación, todas ellas coordinadas bajo la dirección de un *metteur-en-scène*. Este enfoque compuesto del teatro se alinea con lo que Grotowski denominó *teatro rico*, un término que paradójicamente significaba riqueza en las imperfecciones (Grotowski et al., 1967: 62).

El manifiesto de Espinosa pone de relieve su crítica a las ideas de Grotowski y sus implicaciones para el mundo del cine, sobre todo en su relación con los aspectos artísticos y técnicos de la producción cinematográfica. Espinosa mantiene una opinión diferente respecto a la afirmación de Grotowski de que el teatro debe reservarse a las minorías, principalmente porque el cine se considera la forma de arte destinada a la cultura de masas. Contrariamente a la perspectiva de Grotowski, Espinosa sostiene que el cine es, de hecho, la forma de arte que requiere más tiempo para alcanzar la capacidad de influir en las masas. Según Espinosa, Europa había llegado a un punto en el que ya no podía aportar soluciones a los retos artísticos, ni de forma tradicional o innovadora. En su lugar, el autor cubano García Espinosa (1969: s.p.) sostiene que era oportuno que los considerados «subdesarrollados» en el panorama artístico entraran en escena e intentaran ofrecer soluciones a los problemas imperantes en la comunidad artística.

En lo que respecta específicamente al cine cubano, Espinosa afirma que debería erradicarse la distinción inicial entre arte y ciencia, haciendo hincapié en la necesidad de que los directores desempeñen un papel en la superación de esta división. Se inspira en el lema de Glauber Rocha: «No nos interesan los problemas de los neuróticos; nos interesan los problemas

de los lúcidos» (García Espinosa, 1969: s.p.). Basado en la opinión de Espinosa, en el contexto del cine imperfecto, los individuos lúcidos son aquellos que poseen la convicción de que pueden lograr un cambio, independientemente de los obstáculos y desafíos diarios con los que se encuentren. Concibe el cine como un medio que no debe limitarse a ofrecer una representación pintoresca de los problemas, sino ahondar en la complejidad de las cuestiones y en el proceso evolutivo que conduce a esos problemas. En última instancia, Espinosa (1969: s.p.) pone un énfasis primordial en el desarrollo personal, afirmando que es esencial progresar no sólo como artista sino también como hombre. Esta perspectiva holística subraya su creencia en el potencial transformador del cine, donde los individuos lúcidos pueden comprometerse activamente con los problemas de la sociedad y contribuir a un cambio significativo a través de sus esfuerzos artísticos.

4. Análisis de las películas

En este capítulo, examinaremos cómo *Lucía*, *Memorias del subdesarrollo* y *Tercer mundo*, *Tercera guerra mundial* emplean la imperfección como herramienta para cautivar a su público a un profundo nivel intelectual y emocional. Aunque estas películas fueron creadas de forma independiente con objetivos diversos, comparten el tema común de desafiar las convenciones establecidas y adentrarse en los defectos de la vida, la sociedad y la condición humana. Exploraremos los métodos que emplean estas películas para desafiar las normas cinematográficas tradicionales, subrayando el impacto de *Por un cine imperfecto* en su narrativa y estética. A través de esta exploración, buscamos subrayar la importancia permanente de este manifiesto en el mundo del cine y la potencia de la imperfección a la hora de transmitir narrativas predominantes que inviten a la reflexión.

4.1. Lucía

Lucía (1968), una obra maestra cinematográfica del director cubano Humberto Solás, se desarrolla como una narración en tres partes, cada segmento retrata una época distinta de la historia cubana. Esta película polifacética nos invita a adentrarnos en las vidas de tres personajes diferentes, cada uno de los cuales lleva el nombre de Lucía y procede de entornos sociales distintos.

La película atraviesa tres puntos cruciales de la historia cubana: 1895, 1933 y un año no revelado de la década de 1960. En este evocador viaje en el tiempo, se nos presentan tres encarnaciones de Lucía, cada una de las cuales representa una clase social única y se enfrenta a una serie de retos distintos. Según las palabras de Lim (2020), cada historia está narrada de forma y en un tono muy variados: un enfoque melodramático trágico para la primera, una ensoñación romántica para la segunda y una farsa humorística y burlona para la tercera.

En el primer segmento, ambientado en 1895, conocemos a Lucía como miembro de la aristocracia criolla, ofreciéndonos una visión de la opulencia y el privilegio de las altas esferas de la sociedad durante ese periodo. Avanzando hasta 1933, nos encontramos con otra Lucía, esta vez procedente de la clase media-alta. Mientras navega por las complejidades de su estrato social, nos adentramos en las cambiantes mareas de la sociedad cubana, marcada por los cambios y las turbulencias políticas. Su trayectoria personal refleja las luchas y aspiraciones de la clase media durante esta época. Por último, se nos presenta a Lucía de los años sesenta cuyas raíces se encuentran en la Cuba rural. En su historia, somos testigos del impacto transformador

de la Revolución cubana y de los profundos cambios que trajo al país. Sus retos y batallas son emblemáticos de los cambios en la vida rural y de la transformación sociopolítica más amplia que arrasó Cuba.

4.1.1. 1895

Lucía es un ejemplo convincente de la innovación cinematográfica cubana en la forma narrativa. Mraz (2008) sostiene que la película demuestra visualmente la evolución histórica empleando estilos distintos en cada segmento. En particular, la parte de 1895, capta hábilmente las distintas percepciones de clase utilizando niveles de contraste contrapuestos, retratando a la aristocracia de forma convencional y a las clases bajas con un estilo de alto contraste. Este enfoque de alto contraste aumenta simbólicamente la autenticidad de los oprimidos, recordando a los noticiarios de época. Toda la película mantiene una atmósfera de documental, lograda principalmente a través de cámaras en mano, que en ocasiones expresa las emociones de los personajes con notable sensibilidad.

En la parte inicial de *Lucía*, el enfoque principal para transmitir su mensaje es a través de la representación de los acontecimientos que ocurren en las calles de las afueras. Taylor (1974: 54) explica que este método transmite eficazmente la idea de que el antiguo sistema colonial está en decadencia y presagia los cambios inminentes. En particular, *1895* se distingue por un estilo más expresionista, que la diferencia del retrato realista de la segunda parte y de la tercera, caracterizada por un realismo social con elementos cómicos. Además, Taylor (*Ibid.*) asevera que los personajes de clase baja que se observan en las calles también sirven como representaciones simbólicas, subrayando el telón de fondo sociopolítico. Cabe destacar que esta parte de la película incorpora secuencias surrealistas rodadas en sobreexposición para ilustrar simbólicamente la violencia dominante en la vida cubana durante la época del dominio colonial español.

Chanan (2004: 277) sostiene que *Lucía* puede describirse como una mujer soltera en una fase de transición, en la que se encuentra en una edad en la que el amor aún es una posibilidad, pero que poco a poco va adoptando una existencia constreñida propia de la soltería. Su círculo social está formado principalmente por su familia y mujeres de su clase social. Mientras sus amigas destilan entusiasmo durante las reuniones para tomar el té de la tarde, *Lucía* mantiene la compostura, luciendo una sonrisa serena y mostrando un comportamiento flexible y complaciente.

Cuando Lucía desarrolla sentimientos románticos por Rafael, un agente español, le guía hasta la hacienda de su familia, una plantación de café enclavada en las montañas, que también sirve de base a los rebeldes, incluido su propio hermano, Felipe. Como hábilmente explica Biskind (2004), Rafael había orquestado su romance con la intención explícita de descubrir la ubicación de la plantación y exponerla a las tropas españolas. En el conflicto subsiguiente, los rebeldes sufren una derrota devastadora, y su hermano Felipe acaba muriendo. Consumida por la venganza, Lucía apuñala mortalmente a su engañoso amante y posteriormente se la llevan, una mujer destrozada que desciende a las profundidades de la locura.

Este acontecimiento acerca a Lucía a Fernandina, otra mujer que ha caído en la locura y cuya presencia en la película presagia constantemente tragedias inminentes. Según Taylor (1974: 55-56), la primera aparición de Fernandina al principio de la película, lleva al director a elaborar la primera transición impactante a una escena exterior en la calle, marcando la inicial de muchas yuxtaposiciones que hacen de *1895* el más intrincado cinematográficamente de los tres segmentos. Dentro de la casa de Lucía, las jóvenes intercambian cotilleos que desvelan el desgarrador pasado de Fernandina. Aquí se desarrolla sin duda la secuencia visual más impactante de la película: a través de planos surrealistas y sobreexpuestos, somos testigos de la brutal violación sobre la antigua monja Fernandina por parte de los soldados españoles. En el fondo de esta escena, los cuerpos de tres hombres cuelgan de una horca mientras las monjas llegan para rezar por los difuntos y los moribundos. Además, observamos el terror de las monjas mientras son perseguidas y capturadas por los asaltantes, con la narración puntuada por sonidos de pesadilla, música y momentos de inquietante silencio. A través de esta alegoría onírica, la película subraya vívidamente la brutal subyugación de Cuba por España. Lucía, que representa a la vez un símbolo de la Cuba colonizada y una mujer explotada, aunque pertenezca a la aristocracia, acaba directa y simbólicamente con la vida del opresor. Esta acción sirve de profunda declaración. Taylor (1974: 56) concluye que las distintas clases sociales y las diversas culturas de Cuba se entrecruzan brevemente en la calle a través de los personajes de Lucía y Fernandina, culminando en un momento crucial de la película.

4.1.2. 1933

La segunda parte comienza con Lucía, interpretada por Eslinda Núñez, trabajando en una fábrica de cigarros de La Habana, donde se pierde en un *flashback*. Taylor (1974: 56) empieza explicando que este *flashback* se desarrolla con Lucía y su madre llegando durante uno

de sus frecuentes viajes de vacaciones, dejando a su padre en La Habana con su amante. Al igual que la primera parte de *Lucía*, el segundo segmento prepara al público para una transformación significativa al retratar inicialmente la vida de un segmento privilegiado de la sociedad cubana. Esta vez, sostiene Taylor (1974: 56), se centra en los acomodados, que llevan un estilo de vida extravagante y materialista, personificado por la ostentosa y dependiente madre de *Lucía*. A través de una serie de yuxtaposiciones, la película introduce su tema político. *Lucía* se encuentra con Aldo, que llega clandestinamente en barco tras una batalla callejera en La Habana, y finalmente, se enreda con él.

En esta parte de la película, explica Chanan (2004: 282), el marcado contraste entre la fastuosa casa de verano y la humilde casa de una sola habitación de Aldo sirve de poderoso símbolo de los diferentes estilos de vida con los que se encuentra ahora *Lucía*. Este contraste se representa vívidamente en una escena conmovedora, en la que la madre de *Lucía* posa exquisitamente frente a un espejo ornamentado, mientras *Lucía*, vista desde la distancia, está sentada en la cama de la habitación escasamente amueblada de Aldo. Chanan (2004: 282-283) argumenta que la película emplea eficazmente un significativo plano espejo, que se hace eco de instancias similares en la primera parte de la película, especialmente cuando *Lucía* se prepara para conocer a Rafael. Esta técnica capta el reflejo de *Lucía* mientras se prepara, con la cámara enfocando las expectativas sociales reflejadas en su apariencia. Sin embargo, la representación de la madre de *Lucía* en el año 1933 se presenta desde una perspectiva claramente alineada con la de su hija, lo que indica un cambio de perspectiva y una comprensión más profunda.

No obstante, John Mraz (2008) afirma que esta sección está marcada por la utilización persistente de encuadres desequilibrados, que sirven para describir la inestabilidad inherente que se encuentra en una sociedad neocolonial y la agitación psicológica resultante que se experimenta dentro de tal medio. Según Mraz (2008), el uso constante de esta técnica en este segmento subraya la presencia continua del neocolonialismo, incluso tras la caída de Machado.

En esta parte, Aldo, que representa los puntos fuertes y las limitaciones de un revolucionario urbano de la clase burguesa, encuentra un trágico final en las calles. Biskind (2004) explica como Solas retrata con eficacia la autosatisfecha y decadente sociedad burguesa de la que escapa *Lucía*, destacando su papel histórico progresista en su apasionada conexión con Aldo, tendiendo un puente entre las esferas personales y públicas. Sin embargo, incluso cuando *Lucía* progresa significativamente en su viaje personal hacia la liberación, permanece entregada a Aldo, dando a luz a su hijo y perseverando sola tras su muerte. La narración se

centra en Lucía, concluye Biskind (2004), y es evidente que esta sección sirve para que Solás la contemple, ofreciendo una perspectiva masculina sobre la complejidad de una mujer, en lugar de centrarse en la contemplación de Lucía sobre Aldo. Al final, Lucía mantiene una cierta distancia emocional, sirviendo como objeto de contemplación más que como catalizador de un cambio histórico.

En una entrevista con Julianne Burton y Marta Alvearby (2005), Humberto Solás explica que la inspiración de *1933* tiene sus raíces en la historia de su familia, en particular en la participación de su padre en la insurrección contra la dictadura de Gerardo Machado. Aunque su padre no sufrió una muerte violenta como el personaje de Aldo en la película, las autoras (Burton, Alvearby: 2005) sostienen que el murió metafóricamente debido a la frustración y al fracaso colectivo de la revolución. Solas atribuye su temprana participación en la insurrección revolucionaria contra Batista a un deseo de continuar la trayectoria que truncó abruptamente la vida de su padre, impulsado por su propia falta de orientación ideológica en aquel momento y la naturaleza espontánea de sus acciones.

4.1.3. 196-

En el segmento final de la película, nuestra atención se centra en Lucía, interpretada por Adela Legrá. A diferencia de las Lucías anteriores, que eran de ascendencia blanca, esta Lucía es de herencia mulata y pertenece a una comunidad racialmente integrada dirigida por una pareja negra. La narración se centra en el matrimonio de Lucía con Tomás. A pesar de que la revolución ha concluido y de que algunos de los cambios ya están surtiendo efecto, somos testigos del machismo de Tomás y de su fuerte aversión al deseo de Lucía de dedicarse al trabajo. Kovacs (1975: 48) destaca la parte final como un vibrante retrato de la lucha contra los últimos vestigios de la explotación capitalista, que muestra una Cuba animosa y optimista. A través de pequeños detalles, el director muestra la vida cotidiana en la Cuba revolucionaria, como los rusos bailando torpemente en una fiesta, en contraste con los cubanos naturalmente rítmicos.

La atmósfera cómica de la película es deliberada y se mantiene gracias a la sencillez tanto del conflicto central de la pareja como de los escenarios de fondo sin mayor complejidad. La canción popular «Guantanamera» proporciona música de fondo con una letra humorística y moralista que refleja los altibajos de la relación de Lucía y Tomás. Taylor (1974: 57) opina que las canciones, cantadas por Joseito Fernández, contribuyen al carácter encantador general de la historia. La comunidad rompe la resistencia de Tomás gracias a la campaña de alfabetización. Naturalmente, Tomás alberga fuertes sospechas sobre el joven tutor asignado a Lucía. Sin embargo, explica Chanan (2004: 287), la educación de Lucía continúa a pesar de su desconfianza y ella acaba escapando de Tomás. Cuando éste viene a buscarla a las salinas donde trabaja, sus compañeras le impiden con firmeza que llegue hasta ella. Ha quedado muy debilitado y, en un sentido moral, totalmente derrotado. Según Kovacs (1975: 48), el enfoque se desplaza hacia una población femenina plenamente consciente de su independencia, contrastando a las que la ejercen con las que se ven frenadas por la dinámica tradicional entre marido y mujer.

En *196-*, como destaca Taylor (1974: 57-58), predomina un estilo de primer plano, a la altura de ojo, con escasas tomas amplias. Este cambio de perspectiva es especialmente notable en las escenas en las que Lucía vuelve a trabajar en las salinas. El entorno rural de este segmento contrasta con el telón de fondo cosmopolita de las partes anteriores, creando una fuerte sensación de intimidad entre el público y los personajes. El uso de material cinematográfico granulado añade, una cualidad de «película casera», mientras que la brillante iluminación

exterior transmite el clima tropical. La decisión de situar la tercera parte de la película en un contexto postrevolucionario, no de crisis, ilustra la búsqueda por parte de Solas de temas novedosos y de una mayor experimentación creativa en la realización cinematográfica. Finalmente, Taylor (1974: 57-58) explica que este enfoque, marcado por su temática y libertad artística, se habría visto restringido por las limitaciones comerciales y capitalistas de la industria cinematográfica cubana anterior a 1959.

4.2. Memorias del subdesarrollo

4.2.1. Realidades en conflicto: Sergio en el limbo posrevolucionario

Memorias del subdesarrollo (1968), posiblemente la película más reconocida de Tomás Gutiérrez Alea es una adaptación de la novela (1967) de Edmundo Desnoes, que comparte el mismo título. La película se adentra en la vida y las reflexiones de Sergio, un burgués cubano que optó por quedarse en Cuba en lugar de huir a los Estados Unidos tras el éxito de la revolución cubana. Como ilustró Julia Lesage (1974), Sergio se considera europeizado y asocia el subdesarrollo con la falta de progreso de la mente cubana, criticando a los demás, sobre todo a las mujeres.

Las cuatro primeras secuencias de la película utilizan, según Cardullo (2020: 85), una mezcla de estilos de cámara subjetivos y objetivos, creando tensión a lo largo de la película. La agresividad de la cámara y el montaje en la secuencia de créditos dan paso a un estilo *cinéma vérité* más restringido en el aeropuerto. Un *flashback* del autobús, narrado desde la perspectiva de Sergio, parece paradójicamente menos subjetivo debido a su insensibilidad. En la tercera secuencia, en la que se alterna el punto de vista de Sergio con planos más objetivos, su aburrimiento y distanciamiento separan al público y dificultan la identificación con el personaje.

Chanan (2004: 290) señala que la mirada distante de Sergio mientras se separa de su familia se convierte en un tema recurrente. Esta mirada de distanciamiento se ve reforzada por un muro de cristal casi invisible, el cual se ve sólo a través de los reflejos, que separa a los viajeros de su patria en la sala de embarque. Este simbólico muro de silencio sitúa al espectador alternativamente a uno y otro lado. Sergio lucha por abrazar la nueva realidad impuesta por la Revolución, una realidad mucho más amplia que su mundo anterior. A pesar de los profundos cambios, Sergio sigue siendo incapaz de adaptarse, ya que percibe todo como prematuro o tardío, lo que le vuelve indeciso. Sin embargo, Chanan (*Ibid.*) sugiere que, a través de este personaje aparentemente rechazado, la película desvela nuevas perspectivas sobre la realidad circundante, unas veces a través del propio Sergio y otras a través de los contrastes que proporciona.

Jelly-Schapiro (2018) piensa que la decisión de Sergio de permanecer en La Habana está impulsada por la pasividad y el aburrimiento más que por una fuerte convicción. Encuentra satisfacción en vivir de la renta generada por la propiedad de su familia y se muestra indiferente a las transformaciones que observa en las calles. Schwartz (1997: 171) sostiene que *Memorias*

del subdesarrollo acentúa la falta de escrutinio o censura por parte del régimen castrista, ya que Sergio no se ve obligado a alinearse con la política del partido. Sergio parece emocionalmente insensible, asumiendo el papel de un extraño desconectado. Schwartz encuentra intrigante que Alea, partidario de la revolución, elija centrarse en Sergio, un intelectual vulnerable aparentemente incompatible con los ideales de la nueva Cuba. Cree que esta elección puede transmitir el mensaje de Alea de que hay un espacio mínimo, si es que hay alguno, para los individuos, en particular los intelectuales descontentos, en la transformada sociedad cubana.

Según Jelly-Schapiro (2018), *Memorias del subdesarrollo* es un retrato compasivo de un hombre aparentemente antipático. Sergio, aunque imperfecto, es retratado por Gutiérrez Alea como ni inauténtico o inhumano. La película lo sitúa como parte integrante de la narrativa de la revolución, destacando que él, al igual que el campesino analfabeto, forma parte de los retos a los que se enfrentó la revolución. Alea emplea imágenes cinematográficas para describir tanto los pensamientos interiores de Sergio como para yuxtaponer sus experiencias personales a los acontecimientos históricos más amplios que tienen lugar en una isla que está experimentando una transformación social integral. Para Jelly-Schapiro (*Ibid.*), esta isla no sólo pretende remodelar por completo su sociedad, sino que también está a punto de desencadenar una crisis nuclear mundial.

Lesage (1974) sostiene que existen dos narrativas: la explícita y la implícita. La narración explícita se desarrolla en el contexto de la sociedad cubana sometida a una revolución y a cambios históricos. La estructura de la película está conformada por tres secuencias documentales claves. La escena inicial muestra un baile público en el que es asesinado un líder político, estableciendo la conexión de la película con la historia política. La escena prepara el terreno para la dinámica racial, en la que Sergio, un hombre alto y rubio parecido a un gringo, es representado intencionadamente como muy blanco. Esta representación deliberada es significativa, ya que llamaría la atención del público latino, donde el color de la piel sirve a menudo como indicador de la clase social. La secuencia documental central profundiza en el juicio de los oficiales contrarrevolucionarios capturados en Playa Girón; y la película concluye con una serie de secuencias sobre la crisis de los misiles, mezclando imágenes documentales con la narración. En cuanto al estilo de la película, opina Lesage (1974), Alea aborda el tema del subdesarrollo de dos maneras. En primer lugar, construye una narrativa psicológica que recuerda al cine europeo, explorando la alienación existencial de Sergio. Simultáneamente, Alea critica esta alienación a través de secuencias documentales, presentando la revolución en la que Sergio decide no participar.

Valdés de la Campa (2017) sostiene que *Memorias del subdesarrollo* se aparta de un punto de vista objetivo, optando por no construir una narración cronológica con una clara cadena causal de acontecimientos. En su lugar, a través de la presentación fragmentada del proceso, se hacen evidentes los elementos predominantes: las relaciones, las fuerzas que se entrecruzan y la confusión. La narración deja intencionadamente incierto el destino de la transformación del protagonista, sugiriendo que la mirada crítica de la cámara puede abandonarle a su destino alienado, subrayando que él no es el héroe. El foco de atención, según Valdés de la Campa (2017), se desplaza por completo hacia el espectador, permitiéndole que sea él, y no el actor de ficción, quien experimente el proceso revolucionario.

En el contexto de la subversión de la novela de Desnoes en la película, el cambio narrativo es notable. Županović (2023: s.p) dice que mientras que la novela de Desnoes se desarrolla a través de la perspectiva de Malabre, *Memorias del subdesarrollo* introduce rápidamente al espectador en el punto de vista de Sergio a través del objetivo de la cámara, alterando fundamentalmente la posición del público en comparación con el de los lectores. Alea minimiza sistemáticamente la importancia del miedo a la bomba nuclear, remodelando así la dinámica de causalidad presente en la obra original de Desnoes. Además, en la interpretación de Alea, Sergio se transforma en un narrador poco fiable, una figura burguesa sin propósito en el paisaje social posterior a la Revolución. Alea emplea técnicas subversivas para representar el carácter de Sergio, incluyendo escenas como la matanza de un pájaro y un acto inducido por la rabia en el que destroza una figurita de cristal de una paloma. Estas escenas distancian a Sergio de las expectativas empáticas del público. La película contrasta la perspectiva irónica de Sergio sobre Occidente con escenas que muestran su furia hacia los estilos de vida posrevolucionarios, retratándolo como una fuerza regresiva dentro del contexto de la Revolución. En última instancia, explica Županović (2023: s.p), Alea se toma importantes libertades para desviar la película del enfoque psico-existencial de Desnoes. Se omite el miedo a la bomba y se hace énfasis en el distanciamiento de Sergio de su entorno social.

4.2.2. Perdido en el subdesarrollo

Un concepto fundamental explorado en la película es el *desgarramiento*, descrito por Chanan (2004: 295) como la ruptura ideológica con el pasado. El objetivo es representar ciertos elementos elusivos de la crisis de identidad del artista en el contexto del proceso revolucionario. Sostiene que Alea no sólo era un individuo altamente político, sino también un cineasta que dirigía activamente su cámara hacia las cuestiones sociales que le preocupaban profundamente.

Para navegar con éxito por este compromiso, Alea adoptó un distanciamiento necesario para evitar cualquier percepción de falta de sinceridad por parte del público. Este distanciamiento es un elemento clave tanto en su estética artística como en su postura política. Chanan (2006) lo compara con el trabajo de un historiador contemporáneo que, ajeno al futuro, revisita continuamente el pasado para captar su naturaleza fundamental, explicando que la visión que Alea tiene del pasado funciona como una alegoría, proporcionando una visión del estado actual de las cosas.

Julianne Burton (1978), presenta la perspectiva personal de Alea sobre el subdesarrollo, considerando el rodaje de *Memorias del subdesarrollo* como una encarnación literal de dicho subdesarrollo. Alea describe la experiencia como una en la que el toque del subdesarrollo se dejó sentir constantemente, imponiendo limitaciones e influyendo en el lenguaje utilizado en la expresión. A pesar de estas limitaciones, añade Burton (1978), Alea expresa una sensación de libertad durante la realización de la película, lo que sugiere que, paradójicamente, la presencia de las limitaciones impuestas por el subdesarrollo contribuyó a su sensación de libertad.

Uno de los momentos cruciales para Sergio en la película se produce durante una mesa redonda en la que participan varios intelectuales, entre ellos Edmundo Desnoes. A medida que los intelectuales se enzarzan en el discurso, el público va conociendo los pensamientos y las incertidumbres de Sergio. La escena alcanza su culminación cuando Jack Gelber, un estadounidense que escribió el prefacio a la versión inglesa de la novela de Desnoes, plantea una pregunta en inglés:

«¿Por qué sucede que, si la revolución cubana es una revolución total, tienen que recurrir a una forma arcaica de discusión como una mesa redonda e invitarnos a una discusión impotente sobre temas sobre los que estoy bien informado y la mayoría del público aquí está bien informado, cuando podría haber otra forma más revolucionaria de llegar a una audiencia como esta?» (Chanan, 2004: 298)¹

En el discurso de Gelber, Lesage (1974) percibe que su utilización de inglés representa una manifestación más del imperialismo cultural. Jelly-Schapiro (2018) sostiene que, aunque Sergio puede hablar fácilmente del subdesarrollo, muestra falta de entusiasmo durante la conversación. Su implicación parece indiferente y parece más entretenido que genuinamente comprometido con los interlocutores. El interés predominante de Sergio reside en intentar imitar un estilo de

¹[traducción propia] «Why is it that if the Cuban Revolution is a total revolution, they have to resort to an archaic form of discussion such as a roundtable and treat us to an impotent discussion of issues that I'm well informed about and most of the public here is well informed about, when there could be another more revolutionary way to reach an audience like this?» (Chanan, 2004: 298)

vida europeo en la mayor medida posible, especialmente en lo que él percibe como un entorno subdesarrollado.

En oposición a las perspectivas de Sergio, el segmento documental central de la película ofrece una visión de la revolución y de la mentalidad revolucionaria. Lesage (1974) afirma que el metraje captado durante el juicio a los oficiales contrarrevolucionarios en Playa Girón sirve como recordatorio del notable logro artístico de Cuba: la evolución de un estilo cinematográfico documental distintivo. Este estilo incorpora elementos como las cámaras de mano, la grabación en el lugar de los hechos, a menudo en zonas remotas, y el análisis político.

El telescopio de Sergio sirve como elemento clave en la película. Al principio de la película, explica Jelly-Schapiro (2018), a través de su telescopio, Sergio observa a la gente junto a la piscina de un hotel, pero hacia el final, observa a los soldados en el mismo sitio colocando artillería apuntando al norte. Lesage (1974) sostiene que el uso del telescopio va más allá de la mera curiosidad; también representa la pasividad y un sentimiento interiorizado de desesperanza. En la conclusión de la película, Sergio mirando por el telescopio significa un estado de atrapamiento en su propia introspección.

Sin embargo, el destino final de intelectuales como Sergio, que eligieron permanecer en la isla en lugar de huir, sigue sin resolverse. La narración concluye en medio de la crisis de los misiles, lo que lleva a comprender que el destino de Sergio se vuelve insignificante en el contexto de estas tensiones crecientes.

4.2.3. Papel de las mujeres en la vida de Sergio

Sergio encuentra consuelo y cierto grado de diversión en la película principalmente a través de sus interacciones con las mujeres. La narración se desarrolla a medida que nos adentramos en las diversas historias de las mujeres que desempeñan papeles en la vida de Sergio, todas observadas a través de su perspectiva. Estos personajes femeninos contribuyen a la exploración del carácter de Sergio.

El machismo y el orgullo de Sergio son evidentes a lo largo de la película. Al principio, observamos sus fantasías eróticas con su criada, Noemí. Posteriormente, varias escenas nos ofrecen una visión de la dinámica de Sergio con su esposa, Laura, que decidió abandonar el país con sus padres. Más adelante, Sergio se encuentra con la joven Elena en el Vedado. Jelly-Schapiro (2018) ofrece una perspectiva interesante sobre el Vedado, el barrio de lujo de La Habana donde Sergio conoce a Elena por la primera vez. El Vedado, originalmente el primer

suburbio de la ciudad vieja en el siglo XIX se ha convertido, desde la década de 1930, en el centro de las aspiraciones modernas de la ciudad.

Al conocerla mejor, Sergio se da cuenta de que Elena no es tan cautivadora como creía en un principio. A lo largo de la película, intenta influenciar y provocar su desarrollo en múltiples ocasiones. Al final, llega a la conclusión de que la presencia de ella intensifica en todo momento la sensación de subdesarrollo que tanto desprecia.

La mujer a la que dice haber amado de verdad, Hanna, se trasladó a Nueva York y le animó a que se uniera a ella, pues creía que Cuba era un ambiente asfixiante para él. Sin embargo, Julia Lesage sostiene (1974) que luchó por cumplir las expectativas, especialmente después de que su padre le dejara en herencia su antigua tienda. Curiosamente, Hanna, la inalcanzable e idealizada mujer europea según Lesage (1974), se caracteriza por su tez clara y su fino cabello rubio pálido. Los *flashbacks* que describen la época de Sergio con Hanna podrían ser los únicos momentos de la película en los que somos testigos de cómo Sergio experimenta una auténtica felicidad.

4.3. Tercer mundo, Tercera guerra mundial

La película *Tercer Mundo, Tercera Guerra Mundial*, dirigida por Julio García Espinosa junto con Miguel Torres y Roberto Fernández Retamar en 1970, se nos revela como un documental distintivo que mezcla la narración histórica con entrevistas a individuos vietnamitas, captadas durante el alto el fuego de marzo de 1968. En su segmento inicial, Espinosa emplea un enfoque didáctico para ofrecer a los espectadores una visión de la historia y de la situación contemporánea de Vietnam. Este recorrido informativo sirve de base al público, preparando el escenario para una exploración matizada de los temas centrales de la película.

En la primera mitad del documental, Espinosa propone los objetivos principales del ejército imperialista estadounidense, profundizando en la dinámica geopolítica que alimentó el conflicto. Al explicar las motivaciones que subyacen a las acciones del ejército estadounidense, la película pretende ofrecer una comprensión global del panorama político durante este periodo. Además, el director lleva al público al corazón de la guerra contra el pueblo vietnamita, presentando un examen de las herramientas utilizadas, incluido el devastador impacto del napalm. Espinosa entrelaza descripciones detalladas de los agentes implicados con imágenes de los bombardeos y las desgarradoras consecuencias de los individuos afectados por las bombas y las llamas de napalm. Al narrar las historias de los directamente afectados por el conflicto, la película tiende un puente entre el análisis histórico y la experiencia humana, situando la narración en las consecuencias tangibles de la guerra.

Las explicaciones científicas de Espinosa en la película ofrecen una manifestación directa de los principios que defendía en su manifiesto. En el núcleo de su manifiesto se encontraba un enfoque sobre el valor de la ciencia, desafiando el complejo de inferioridad que el arte suele existir en relación con los esfuerzos científicos. Espinosa postulaba que el avance de la ciencia no debía verse como una amenaza para el arte. Por el contrario, afirmaba que el arte puede beneficiarse de los conocimientos científicos en constante evolución. Esta perspectiva se entremezcla en la trama de la película, de forma destacada en el argumento protagonizado por Ton, un hábil carpintero, quien aprovecha sus habilidades para neutralizar de forma segura bombas sin explotar. La narración de Ton se convierte en una encarnación del manifiesto de Espinosa, al ilustrar el potencial transformador del intelecto y el ingenio frente a los desafíos. Además, la historia de Ton funciona como una representación de la exploración temática más amplia que se encuentra en el manifiesto del cine imperfecto. Espinosa preconizó

la desmitificación de los procesos cinematográficos y la ruptura con las jerarquías establecidas. La narración de Ton ejemplifica esta noción, en la que un carpintero aparentemente ordinario asume un papel crucial en el desarme de los restos destructivos de la guerra.

Como argumentó Chanan (2004: 308) en su análisis de la película, la desmitificación del imperialismo surge a través del ingenio y la sencillez que exhibe el pueblo vietnamita. Al destacar los esfuerzos cotidianos de los individuos vietnamitas, la película revela un marcado contraste entre la compleja maquinaria bélica esgrimida por Estados Unidos y las sencillas, pero contundentes, respuestas de los vietnamitas. Las escenas en las que se ve a los campesinos vietnamitas aprendiendo a combatir al enemigo con rifles básicos, por ejemplo, al igual que las escenas en las que se ve al ya mencionado Ton, subrayan la potencia de la sencillez frente a la agresión imperialista. A través de estos retratos, la película no sólo expone la brutalidad del imperialismo, sino que también subraya el espíritu firme y el ingenio de un pueblo decidido a afrontar y superar los retos impuestos.

Espinosa sostiene que la condena y la desmitificación de una lucha no deben explotarse para suscitar la simpatía de los demás. Afirma que el acto de denuncia debe funcionar principalmente como una herramienta informativa, evitando cualquier romantización que pueda distorsionar el auténtico retrato de la realidad. Éste es precisamente el enfoque que adopta en *Tercer Mundo, Tercera Guerra Mundial*, donde presenta una descripción de las verdaderas condiciones y la gente de Vietnam. Las entrevistas realizadas a diversas personas en la película sirven como testimonio de los desafíos reales a los que se enfrentaron durante la lucha. Esta doble narrativa se desarrolla tanto en la sección inicial, donde se presenta la información geopolítica, como en la parte posterior, donde se recogen diversas historias personales, lo que garantiza una representación exhaustiva e imparcial de las complejidades que rodean la lucha. Para Espinosa (1969: s.p.), «el cine imperfecto [...] exige, sobre todo, mostrar el proceso de los problemas».

En última instancia, Espinosa (1969: s.p.) afirma que el cine imperfecto ya no se preocupa por los gustos preestablecidos, y mucho menos por la noción de «buen gusto»; abraza la idea de que el cine está abierto a cualquiera. Según el director, «lo mismo se puede hacer en estudio que con una guerrilla en medio de la selva.» (*Ibid.*) Este concepto se ejemplifica en una escena crucial de la película, cuando Espinosa entrega la cámara a una de las mujeres jóvenes de la artillería. Comenta que sostener una cámara no debería ser más difícil que sostener un cañón. Esta filosofía se encapsula en un breve segmento filmado por la propia joven, y sus

imperfecciones se convierten en el centro de toda la película. La escena subraya el principio fundamental de que cualquiera, independientemente de su experiencia o de los estándares convencionales, puede contribuir a la narrativa cinematográfica, alineándose con la esencia del cine imperfecto.

5. Conclusión

Este trabajo fin de máster proporcionó una exploración exhaustiva de la Cuba de los años 60 profundizando las películas influidas por el manifiesto de Julio García Espinosa *Por un cine imperfecto*. El examen detallado del contexto político que rodeó estos esfuerzos cinematográficos proporcionó un contexto esencial, permitiendo una comprensión más profunda de las películas que surgieron a raíz del manifiesto de Espinosa. Este trabajo, por lo tanto, sirvió como un valioso recurso preparatorio, ofreciendo una perspectiva sobre la interacción entre la dinámica sociopolítica y la expresión cinematográfica en Cuba, contribuyendo en última instancia a una exploración más profunda de las películas.

Humberto Solás en *Lucía* explora la historia cubana, utilizando estilos variados para narrar las multifacéticas historias de diferentes Lucías. Este viaje cinematográfico se convierte en un reflejo imperfecto pero auténtico de la evolución de Cuba, marcada por los cambios políticos, las luchas sociales y las narrativas personales. Solás emplea técnicas innovadoras, como efectos visuales de alto contraste y cámaras de mano, haciéndose eco del énfasis de Espinosa en la desmitificación y la autenticidad. La conclusión de la película en la Cuba posrevolucionaria refleja el espíritu del manifiesto, retratando una sociedad en transición, donde las imperfecciones y los matices son parte integrante de la narración.

Tomás Gutiérrez Alea, elabora una narración que desafía las normas cinematográficas tradicionales, mezclando a la perfección estilos de cámara subjetivos y objetivos para retratar la agitación interior de un intelectual en medio de los cambios revolucionarios. La estructura fragmentada de la película, que oscila entre narraciones explícitas e implícitas, subraya la elusividad de la identidad ante la agitación revolucionaria. Alea revela las múltiples caras del subdesarrollo, invitando al espectador a enfrentarse a las rupturas, contradicciones y atrapamientos introspectivos dentro del paisaje cubano posrevolucionario.

Espinosa, por su parte, emplea explicaciones científicas, reflejando el énfasis del manifiesto en la sinergia entre ciencia y arte, así como la desmitificación del imperialismo y destacando la resistencia del pueblo vietnamita. Al captar los esfuerzos cotidianos y los relatos personales, el documental se alinea con la creencia del director de mostrar el proceso continuo de los problemas. Las escenas fundamentales ejemplifican el principio básico de que cualquiera, independientemente de las normas convencionales, puede contribuir a la narración cinematográfica, personificando la esencia del cine imperfecto.

Finalmente, valorar los matices del manifiesto de Espinosa puede exigir un cierto nivel de comprensión; sin embargo, los principios siguen siendo claros. Además, el panorama cinematográfico ofrece una oportunidad para diversos análisis que pueden arrojar nueva luz sobre los postulados de *Por un cine imperfecto*, aportando perspectivas novedosas al discurso en torno al cine imperfecto.

6. Bibliografía

Filmografía

Lucía. (1968) [película] Cuba: Humberto Solás.

Memorias del subdesarrollo (1968) [película] Cuba: Tomás Gutiérrez Alea.

Tercer mundo, tercera guerra mundial (1970) [película] Cuba: Julio García Espinosa.

Referencias bibliográficas

Alzuguir Gutierrez, M. (2016). De lo imperfecto a lo popular. *Cinema Comparative Cinema*, 9, 55-61. Disponible en: <http://www.ocec.eu/cinemacomparativecinema/index.php/es/inicio-esp/34-n-9-esp/480-de-lo-imperfecto-a-lo-popular> [8/9/2023]

Benjamin, J. R. (1975). The Machado and Cuban Nationalism, 1928-1932. *The Hispanic American Historical Review*, 55(1), 66–91. Disponible en: doi.org/10.2307/2512737 [21/8/2023]

Biskind, P. (2004) Lucia struggles with history. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*. Disponible en: <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC02folder/lucia.html> [28/11/2023]

Burton, J. (1978). Interview with Humberto Solas. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*. Disponible en: <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC19folder/SolasInt.html> [28/11/2023]

Burton, J. (1978). Revolutionary Cuban cinema. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*. Disponible en: <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC19folder/CubanFilmIntro.html> [27/11/2023]

Burton, J. y Alvear M. (1978). Interview with Humberto Solás "Every point of arrival is a point of departure". *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*. Disponible en: <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC19folder/SolasInt.html> [28/11/2023]

Cañedo, E. R. (2021, junio 29). *Words to intellectuals, 60 years later*. Granma. Disponible en: <https://en.granma.cu/cuba/2021-06-29/words-to-intellectuals-60-years-later> [5/9/2023]

Cardullo, R. J. (2020). Seeing Cuba: Tomás Gutiérrez Alea's Memories of Underdevelopment. *Filmhistoria*, 30(1), 81–94.

Chanan, M. (2006). Remembering Titón. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*. Disponible en:

- <https://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC41folder/TitonMemory.html>
[24/11/2023]
- Chanan, M. (2004). *Cuban Cinema*. University of Minnesota Press. Minneapolis
- Dur, P., & Gilcrease, C. (2002). US Diplomacy and the Downfall of a Cuban Dictator: Machado in 1933. *Journal of Latin American Studies*, 34(2), 255–282. Disponible en: www.jstor.org/stable/3875789 [22/8/2023]
- Foran, J. (2009). Theorizing the Cuban Revolution. *Latin American Perspectives*, 36(2), 16–30. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/27648177> [25/8/2023]
- García Espinosa, J. (1969) *Por un cine imperfecto*. La Habana. Disponible en: <http://cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/documento/437.pdf> [3/9/2023]
- Gil, F. G. (1962). ANTECEDENTS OF THE CUBAN REVOLUTION. *The Centennial Review*, 6(3), 373–393. Disponible en: www.jstor.org/stable/23737883 [19/8/2023]
- Gómez, J. T. (2019) *Cuba, colonia informal estadounidense, 1902-1934*. Universitat de Valencia. Valencia
- González Vides, M. C. (2018) La pequeña y convulsa primavera democrática en Cuba, 1933-1952. *Revista Foro Cubano de Divulgación*, 1(2), Disponible en: revistas.usergioarboleda.edu.co/index.php/fc_divul/article/view/1764 [21/8/2023]
- Grotowski, J., Wiewiorowski, T. K., & Morris, K. (1967). Towards the Poor Theatre. *The Tulane Drama Review*, 11(3), 60–65. <https://doi.org/10.2307/1125118> [8/9/2023]
- Jelly-Schapiro, J. (2018, agosto 26). *Memories of Underdevelopment: Imaging History*. Criterion.com. Disponible en: <https://www.criterion.com/current/posts/5883-memories-of-underdevelopment-imaging-history> [25/11/2023]
- Kovacs, S. (1975) Lucia: Style and Meaning in Revolutionary Film. *Monthly Review*.
- Lesage, J. (1974) Memories of underdevelopment. University of Oregon. Disponible en: <https://pages.uoregon.edu/jlesage/Juliafolder/MemOfUnderdevt.html> [21/11/2023]
- Lim, D. (2020, septiembre 29) *Lucía: In Progress*. Criterion. Disponible en: <https://www.criterion.com/currenLit/posts/7115-luca-in-progress> [31/10/2023]
- Martín, D. E. S. (2019, marzo 22). *ICAIC, sesenta años de industria y arte en el cine cubano*. CubaDebate. Disponible en: <http://www.cubadebate.cu/especiales/2019/03/22/icaic-sesenta-anos-de-industria-y-arte-en-el-cine-cubano/#.XJ8o6Sj7Q2w>
- Michael, C. (2016, abril 14). *Julio García Espinosa 1926-2016*. Putney Debater. Disponible en: <http://www.putneydebater.com/julio-garcia-espinosa-1926-2016/> [5/9/2023]

- Mraz, J. (2008) Visual style and historical portrayal in *Lucía. Jump Cut: A Review of Contemporary Media*. Disponible en: <https://www.ejumpcut.org/archive/jc50.2008/Lucia/text.html> [2/11/2023]
- Schwartz, R. (1997) *Latin american Films, 1932-1994*. McFarland & Company, Inc. Publishers. Jefferson
- Taylor, A. M. (1974). Review of *Lucia*, by H. Solas. *Film Quarterly*, 28(2), 53–59. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/1211634> [25/10/2023]
- Valdés de la Campa, D. (2017). *Memorias del subdesarrollo y la cámara crítica*. Talents Guadalajara. Disponible en: <https://www.talentsguadalajara.com/04/index.php/talent-press-2017/item/70-memorias-del-subdesarrollo-y-la-camara-critica> [24/11/2023]
- Valecce, A. (2020). Conclusión: Trayectorias futuras. En *Neorrealismo y cine en Cuba: Historia y discurso en torno a la primera polémica de la Revolución, 1951–1962* (Vol. 80, pp. 163–178). Purdue University Press. Disponible en: <https://doi.org/10.2307/j.ctv15wxp5k.10> [5/9/2023]
- Vilaboy, S.G. (2021) *La revolución cubana. Un nuevo panorama de su historia (1953-2020)*. Uberlândia: Navegando Publicações. Buenos Aires
- Whitney, R. (2000). The Architect of the Cuban State: Fulgencio Batista and Populism in Cuba, 1937-1940. *Journal of Latin American Studies*, 32(2), 435–459. Disponible en: www.jstor.org/stable/158571 [25/8/2023]
- Županović, M. (2023). Narativne subverzije romana Sjećanja na nerazvijenost Edmunda Desnoesa u istoimenom filmu Tomasa Gutierrezza Alee. *Komunikacija i kultura online*, Godina XIV, broj 14.

Resumen

Por un cine imperfecto: teoría y praxis

Este trabajo fin de máster sirve como exploración del cine cubano, profundizando específicamente en las películas influidas por el manifiesto de Julio García Espinosa *Por un cine imperfecto*. Mediante un análisis del contexto político y un examen detallado del propio manifiesto, la investigación proporciona una preparación y comprensión esenciales para el análisis de las películas posteriores. El estudio explica los principios de *cine imperfecto*, haciendo insistencia en la importancia de desmitificar los procesos cinematográficos y desafiar las jerarquías establecidas. Centrándose en películas fundamentales *Lucía*, *Memorias del subdesarrollo* y *Tercer Mundo*, *Tercera Guerra Mundial*, el trabajo subraya la perdurable relevancia del manifiesto de Espinosa en la configuración de la expresión cinematográfica cubana durante la década de 1960. La investigación sostiene que existe un amplio espacio para continuar la exploración y realizar nuevos análisis, invitando a estudiosos y cinéfilos a profundizar en el potencial sin explotar de este enfoque cinematográfico.

Palabras clave: Cuba, *Por un cine imperfecto*, *Lucía*, *Memorias del subdesarrollo*, *Tercer mundo*, *tercera guerra mundial*

Sažetak

Por un cine imperfecto: teorija i praksa

Ovaj diplomski rad služi kao analiza kubanske kinematografije, s naglaskom na filmovima pod utjecajem manifesta Julia Garcije Espinose *Por un cine imperfecto*. Analizom političkog konteksta i samog manifesta, pripremamo se za bolje razumijevanje kasnije analiziranih filmova. Rad razjašnjava postulate *cine imperfecta*, naglašavajući važnost demistificiranja filmskih procesa te izazivanja postojećih hijerarhija. Fokusirajući se na ključne filmove *Lucía*, *Memorias del subdesarrollo* i *Tercer mundo, tercera guerra mundial*, ovaj rad ističe trajnu važnost Espinosinog manifesta u oblikovanju kubanskog filmskog izraza tijekom 1960-ih. Zaključuje se da postoji dovoljno prostora za nastavak istraživanja i nove analize, pozivajući znanstvenike i ljubitelje filma da otkriju neiskorišteni potencijal ovog filmskog pristupa.

Ključne riječi: Kuba, *Por un cine imperfecto*, *Lucía*, *Memorias del subdesarrollo*, *Tercer mundo, tercera guerra mundial*

Abstract

For an imperfect cinema: theory and praxis

This master's thesis serves as an exploration of Cuban cinema, focusing specifically on films influenced by Julio Garcia Espinosa's manifesto *For an Imperfect Cinema*. Through an in-depth analysis of the political context and the examination of the manifesto itself, the research provides essential preparation and insight for the analysis of subsequent films. The study further elaborates on the principles of an *imperfect cinema*, emphasizing the importance of demystifying cinematic processes and challenging established hierarchies. Focusing on pivotal films *Lucía*, *Memories of Underdevelopment* and *Third World, Third World War*, the thesis underscores the enduring relevance of Espinosa's manifesto in shaping Cuban cinematic expression during the 1960s. The research argues that there is scope for further exploration and analysis, inviting scholars and cinephiles to explore the unexploited potential of this cinematic approach.

Keywords: Cuba, *Por un cine imperfecto*, *Lucía*, *Memorias del subdesarrollo*, *Tercer mundo*, *tercera guerra mundial*