

## JOSÉ DE LA COLINA EN CUBA

JUAN RODRÍGUEZ

*Universitat Autònoma de Barcelona, GEXEL-CEFID*

### **1. La llamada «segunda generación» del exilio**

La investigación acerca de la diáspora republicana española de 1939 ha estado generalmente organizada en torno a dos ejes fundamentales, uno geográfico, en relación con los países de acogida con cuya cultura interactúan los exiliados, y otro generacional, que tiene en cuenta el bagaje –estudios, experiencia, obra– que lleva consigo el exiliado y que determinará su vivencia del destierro y el reflejo de dicha vivencia en su obra creativa. En el primero de esos ejes, en lo que respecta a los exiliados republicanos que recalaron en Cuba, contamos hoy con un notable número de estudios, desarrollados por investigadores como Consuelo Naranjo o Jorge Domingo Cuadriello, entre otros, y estimulados en la última década por los Coloquios que desde 1996 y hasta 2004 vino organizando bianualmente la Casa del Escritor Habanero de San Antonio de los Baños; dichos estudios han documentado la experiencia de aquellos hombres y mujeres que perdieron la guerra, salieron huyendo del triunfo del fascismo e hicieron puerto, en diferentes momentos de su exilio, temporal o definitivamente, en las costas de la isla.

Más allá del caso de aquellos que, como Manuel Altolaguirre, Juan Chabás, Herminio Almendros o Francisco Prats Puig<sup>1</sup>, recalaron en la cultura cubana desde el primer momento de su exilio –aunque el primero de ellos sólo residiera provisionalmente en la isla–, menos estudiada está la circunstancia de quienes, refugiados en otros países en su mayor parte, vieron en la Revolución cubana la continuación de los anhelos de transformación que el fascismo había derrotado en España y quisieron contribuir con su modesta aportación a la consolidación de esa esperanza. En no pocos casos se trata de jóvenes de la que Eduardo Mateo

---

<sup>1</sup> Véase al respecto los recientes trabajos de Amparo Blat y Carme Doménech, Jorge Domingo, Miguel Iturria, Javier Pérez Bazo, María Rosa Puiggrós, y el monográfico de *Ínsula* y el libro coordinado por Aida Liliana Morales Tejeda y Juan Manuel Reyes Cordero, mencionados en la Bibliografía.

denominó «segunda generación» del exilio, aquellos que, nacidos en España, acompañaron de niños a sus padres en aquel destierro forzoso.

Herederos de la rebeldía, de los mitos y las esperanzas de sus mayores, transplantados con las raíces todavía tiernas y en su mayor parte educados, en palabras de Arturo Souto Alabarce, en la “atmósfera de almeja” (I, 241 apud. C. Álvarez, 1998, p. 3) del exilio español, convertidos en mestizos culturales, dotados de una “identidad fantasmal” (José de la Colina; en Mateo Gambarte, 1996, p. 80), aquellos jóvenes exiliados padecieron las ventajas y los inconvenientes de una doble pertenencia o, como recordaba el mismo José de la Colina, de la pertenencia a la patria del exilio mismo:

–Yo he reprochado a mis amigos, el que se mantuvieran un poco en eso... en un *ghetto* español y que no tuvieran suficientes antenas vitales para ser del país en el [que] vivían, aunque de eso no culpo a nadie, ni se puede culpar a nadie. Muchos de ellos, la verdad, vivían en México como en una campana de cristal, como soñándose en España... [...] nosotros éramos gente que ya empezaba a pertenecer, si no más a México, si a una especie de otro país que es el exilio mismo [...]. Bueno, yo la primera vez que fui a España y todas las veces que he ido, me he sentido en España tan extranjero como en México, es decir, me he sentido en España muy mexicano, como a veces en México me siento muy español [...]. Yo no renuncio a todo lo que de español haya en mí, sobre todo a una historia que hay en mí... la guerra de España, el exilio, la gente del exilio a la que debo tanto... si siendo autodidacta me he manejado hasta un nivel universitario, eso se lo debo al exilio... es una riqueza que daba el exilio y yo no renuncio a eso... Por otro lado yo me siento que ya aquí es mi vida y lo sentí desde mucho tiempo [...]. Yo soy un mutante... soy un mutante de una especie muy siglo XX que es eso... ser, yo no lo llamaría el exiliado, sino el transterrado, como decía muy bien Gaos. (Elena Aub, 1992, p. 262-263)<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Algunos años después añadirá en una carta a Eduardo Mateo: “Cuando sujeto al corazón la espada (retórica), digo que yo soy del exilio como se es de un país. Al morirse Franco, hasta del exilio me sentí exiliado”; más adelante, el escritor confiesa su resentimiento “contra mi propia situación de no ser de España ni de México, de vivir con el culo entre dos sillas, en las puras entrelíneas históricas. ¿Qué soy al final de cuentas? ¿Soy español, mexicano, hispanomexicano, residente efímero, exiliado eterno? Me acuerdo de unas líneas de Saint-Exupéry: “Yo soy de mi infancia como se es de un país”, y las he hecho más parafraseándolas: “Soy del exilio como de un país”. Ahí está la primera seña de identidad fantasmal. Alguna vez incurrí en escribir poemas y me salió éste: “Tengo un pasaporte / de la Segunda República Española / que nació y murió en España. / Tengo un pasaporte de fantasma”. Por supuesto que allí no hay poesía ni nada parecido, pero sí que hay una forma de sentirme y resentirme” (Eduardo Mateo Gambarte, 1996, p. 80).

Politizados “por naturaleza, por esencia, por circunstancias” (Néstor de Buen, en Elena Aub, 1992, p. 27), un buen número de aquellos jóvenes –Federico Álvarez Arregui, Elena Aub, Inocencio Burgos, María Luisa Elío, José Miguel García Ascot o el propio José de la Colina, entre otros– vieron en el proceso revolucionario cubano la posibilidad de superar aquella nostalgia de la derrota republicana que habían aprendido en las conversaciones familiares.

Nacido en Santander en 1934 e inscrito –en sintonía con la orientación anarquista de la familia– como Novel de la Colina, al derrumbarse el Frente Norte en junio de 1937 es evacuado a Francia con su madre y su hermano, al tiempo que su padre, el tipógrafo Jenaro de la Colina, se traslada a Madrid para contribuir en la defensa de la capital. Esa temprana experiencia de exilio, que le obligó de entrada a cambiar de lengua, queda simbolizada en su fluctuante identidad civil: mientras en Francia la madre cambia su primer nombre por el de José, en España las nuevas autoridades franquistas borrarón en el registro de nacimiento las huellas libertarias y lo rebautizaron como Segundo. “...siento que los de mi generación –explicará años más tarde–, o por lo menos Novel, Segundo y José de la Colina (tres en uno), somos seres limítrofes y ambiguos [...], ni españoles ni mexicanos, cogidos en el filo de dos mundos, dos historias...” (Eduardo Mateo, 1996, p. 80).

Aunque en un primer momento le dieron por muerto, al concluir la guerra la familia supo que Jenaro de la Colina se encontraba internado en el campo de Argelès-sur-Mer, de donde consiguieron rescatarlo. El reencuentro de los niños, que habían olvidado el español, con el padre, que no hablaba francés, deja pequeños –ironizará el escritor tiempo después– “a los “dramas de la incomunicación” de Antonioni” (Mateo Gambarte, 1997, p. 43). Huyendo del inicio de la Segunda Guerra Mundial, la familia de la Colina encontró refugio en esa “emigración de tercera” –como la denominara Vicente Llorens (1975, p. 24)– que acogió la República Dominicana del dictador Trujillo. Allí vivirán poco más de un año, y aunque no hay datos acerca de la actividad que desempeñó el cabeza de familia, el rastro que ha dejado esa temprana experiencia caribeña en la obra narrativa de José apunta que, como otros muchos republicanos exiliados, debió de trabajar como colono agrícola en alguna de las zonas más inhóspitas de la república<sup>3</sup>.

La dureza de aquellas condiciones de vida aconsejó a la familia el traslado a México, que se efectúa a principios de 1941 tras una breve y primera escala en La

---

<sup>3</sup> El ambiente rural presente en relatos como “El niño blanco y el cazador negro” (*Cuentos para vencer a la muerte*, 1955) o “Caballo en el silencio” (*Ven caballo gris*, 1959), sugiere ese destino. Sobre la ocupación agrícola de los exiliados republicanos en Dominicana, véase Vicente Llorens, 1975, pp. 41-44.

Habana. En la capital del exilio republicano José de la Colina concluye sus estudios primarios en el Colegio Madrid, una de las instituciones creadas en la inspiración de la Institución Libre de Enseñanza por los exiliados y destinada a la formación de sus niños mientras todavía perduraba la esperanza de un pronto retorno a España (Mateo Gambarte, 1996, pp. 135-160). Acude un año al prevocacional y abandona seguidamente los estudios para buscar la supervivencia en diferentes profesiones (vendedor, publicista, corrector de pruebas, traductor, etc.), sin descuidar su formación como lector y espectador cinematográfico. A principios de la década de los cincuenta debuta, casi al mismo tiempo, en la literatura y la crítica en diversas publicaciones y suplementos<sup>4</sup>; una doble dedicación que le ha acompañado a lo largo de su vida y que ha dificultado el desarrollo de su obra narrativa.

Como narrador José de la Colina se forma en el seno de la renovación genérica que en México están llevando a cabo en aquellos momentos Juan José Arreola<sup>5</sup>, a cuyos talleres literarios en la Casa del Lago de Chapultepec acudía el aprendiz de escritor, y Juan Rulfo, hacia el que Colina siempre ha manifestado profunda admiración. A caballo entre esa natural integración en la cultura Mexicana y su pertenencia a la cultura del exilio republicano español, José de la Colina frecuenta la tertulia de El Aquelarre, que Simón Otaola, José Ramón Arana, Francisco Pina, Rivero Gil e Isidoro Enríquez Calleja fundaron en la cocina del Ateneo Español de México en 1949 –y que desarrollarían en los años siguientes en el restaurante El Hórreo–, con el sano objetivo, en palabras del propio escritor, “de tomarse el destierro con humor y filosofía, pues bien se veía que iba para siempre” (Colina, 1999, p. 13). El propio Otaola, en el prólogo que escribiera para una inédita recopilación de relatos del joven escritor, *Libro para la tarde del domingo*<sup>6</sup>, describe la arrogancia del benjamín de la tertulia, de aquel “mozuelo recalentado en la salsa de sus inquietudes” (Otaola, 1999, p. 263), de la siguiente manera:

Una tarde, pues, cualquiera y no muy lejana, desde luego, se presentó en el Ateneo Español de México, un jovencito pálido, muy delgado y de lánguida andadura. Miraba con la cabeza ladeada, ligeramente ladeada y en su mirada había un aire de desdén, de tierna insolencia. [...].

---

<sup>4</sup> Para una revisión detallada de su hemerografía pueden verse los repertorios de Patricia Ortiz Flores (1988, pp. 383-394) y Eduardo Mateo Gambarte (1997, pp. 43-76). Ninguno de los dos, por cierto, incluyen los textos publicados por el escritor en Cuba.

<sup>5</sup> En 1961 también Arreola visitaría la Cuba revolucionaria e impartiría clases en la Casa de las Américas (v. Glantz, 2002).

<sup>6</sup> El libro contenía “El pintor de muertas”, “El caballero de las tres muertas”, “La tumba por vecina”, y “Aquel pobre hombre del ataúd raído”, escritos entre 1951 y 1952.

Era incisivo en sus juicios, nervioso y triscador, polemista de bote y rebote y al mismo tiempo una rara mezcla de vidrio y mantequilla, de aluvión y dulce serenidad. ¡Con cuánta facilidad el céfiro se transforma en huracán!

[...]

El muchacho me pareció muy triste y enfermizo, muy sabihondo y muy metijón. Tenía por aquel entonces –¡tan cercano!– diecisiete años sombríos. Diecisiete años como diecisiete catedrales terribles, de esas que imponen por su fiera y abrumadora solemnidad.

[...]

Como era tan serio y campanudo en sus juicios yo le volví a bautizar: “El Señor de la Colina”.

Él comprendió con raro sentido del humor mi inofensiva paradoja y en “El Señor de la Colina” se quedó para sus íntimos.

[...]

Yo siempre creí que a esa edad luminosa la vida nos empuja a otros menesteres más golosos: a patear un balón, a presumir de héroe celuloidal o, naturalmente, a corretear por un verde prado a una mozueta que tiene ganas de pecar, de pecar de mentirijillas.

Para José de la Colina la vida son los libros. Su obsesión la literatura. Su vocación: escribir, escribir, escribir...

[...]

José de la Colina pertenece por su violenta y admirable hoja de servicios a la tertulia literaria del Aquelarre, el grupo literario más heterogéneo que se puede conocer. [...]

Y en el seno de este grupo tan varío, tan cordial y tan contradictorio, el jovencito pálido y vagabundo se halla como en un rincón de su casa, comiendo misterio. Oye a unos y a otros. Mete baza. Y a veces mete la pata. Alguien se mete con él y al final, sin sombra de rencor, todos tan contentos.

[...]

Está claro: el muchacho busca con frenesí amistades experimentadas en el fuego de la vida. Sólo así no desentonarán sus graves, gravísimos pensamientos.

[...]

José de la Colina será siempre, para mí, un muchacho serio, triste y profundo. ¿Un niño? Yo diría, lo digo, un señor con toda la barba, con todo el peso de sus graves sentencias, con todos sus sueños infantiles...

Sí, y con sus vanidades, claro, y con sus tonterías y sus afortunadas y remediantes equivocaciones. ¿Quién le aguantaría si no?

[...]

“El Señor de la Colina” engaña mucho en sus torpes apariencias. La gente, que no le cala ni siquiera superficialmente, le degollaría de buena gana cuando interrumpe la conversación.

A mí, muchas veces, me colma la paciencia y le grito: “¡Si me vuelve a interrumpir le corto la lengua!”

Pero enseguida me doy cuenta de mi barbaridad porque el caso del muchacho es un caso de entusiasmo torrencial que no puede ser gobernado con pijoterías y seriedad de burro

¡Le revienta el entusiasmo, le retuerce por dentro!..

[...]

“El Señor de la Colina” es un gran tipo humano que no sabe traducir con buena estrella sus mejores hallazgos. Sin embargo... ¡hay que verle en alas de su entusiasmo cómo escribe sus maravillosas páginas, cómo se traga el dulce de los buenos libros, cómo absorbe la yema de la vida, cómo abre los ojos ante la primera novedad literaria que le llega, cómo busca el misterio de las cosas!

Su intimidad está saturada de pura inocencia, de niñez descarada con hambre de saber cosas, con ganas de meter la mano en las sombras, sin temor a la dentellada del misterio. Él no tiene la culpa que a flor de piel, en la superficie, se le vaya cuajando la espuma de sus feroces atracones de lecturas que sienta como un veneno a los que quieren ver a los niños *mihuranianos* todo el día subidos en el pararrayos y tocando el tambor.

Lee mucho, sí; y tiene un extraño poder para asimilar las grandes curiosidades literarias. No tiene nada de particular que dados sus pocos años presuma de saber cosas como otros niños presumen de zapatos nuevos.

Se va perfilando su futuro literario y se lanza a la calle con pisada firme, iniciando la marcha con el pie de la buenaventura.

[...]

El “señor de la Colina” acude con alguna frecuencia por la Librería de Arana. No va a comprar libros. Va a dar potrero a su enorme, pujante, rebelde entusiasmo que le azota por dentro, como un ciclón...

Va a ver a sus buenos amigos del Aquelarre, ya sus camaradas. Va a hablar de libros, de libros, de libros...

Va a hablar de sus cuartillas y de sus sueños. De sus legítimas ansias de publicación.

El “Señor de la Colina” va a la Librería como un niño perdido a enterarse del camino que debe seguir para encontrar su “vía entre las vías”. (Ibid., pp. 261-274)

En los años siguientes, esa vena literaria se consolidará con la publicación de tres libros que confirman el hallazgo de “su vía” personal: *Cuentos para vencer a la muerte* (1955), *Ven caballo gris* (1959) y *La lucha con la pantera* (1962)<sup>7</sup>.

Junto a la vocación literaria, la pasión por el cinematógrafo es un fenómeno que le viene dado generacionalmente, como testimonia el hecho de que formara parte de ese grupo de jóvenes entusiastas que se habían propuesto revolucionar el cine y la crítica mexicanas. José de la Colina se recuerda con quince años como “un cinéfilo casi de tiempo completo”, hasta el punto de presentarse al *casting* de *Los olvidados* sólo por ver “cómo trabajaba un “cineasta maldito” del que hablaban los libros sobre cine y del que por mi parte aún no había visto nada” (Colina-Pérez

---

<sup>7</sup> Para el estudio de la presencia del exilio en la narrativa de José de la Colina, véanse los trabajos de Carlos Álvarez.

Turrent, 1993, p. 11)<sup>8</sup>. Participa durante los años cincuenta en el Cine Club del IFAL, donde volverá a reencontrarse con Buñuel; el crítico Emilio García Riera lo recuerda también, en aquellos años, en su insolente y polémica juventud:

En la redacción de *México en la Cultura*, en Bucareli y Morelos, se me apareció un día de 1958 el joven santanderino José de la Colina, a quien yo apenas había visto y de quien ya había yo criticado, sin conocerlo, su "pedantería". Llegó Pepe y me dijo: "Estoy en desacuerdo con tu opinión de *Nazarín*". Gran golpe: "pedante" o no, De la Colina era ya justamente admirado por lo bien que escribía, y se había iniciado poco antes que yo en la crítica de cine desde posiciones no muy distintas de las mías. Por otra parte, no sólo había yo elogiado a *Nazarín en España Popular* y en el suplemento de *Novedades*, sino que una exhibición privada de esa película, a la que fui invitado por su productor Manuel Barbachano Ponce (otro amigo yucateco), me dio oportunidad de conocer en persona a Luis Buñuel, que se sentó en una silla contigua a la mía. A partir de ahí, sería yo privilegiado por la amistad del gran cineasta aragonés.

[...]

De joven, se da demasiada importancia a la opinión, que, como dijo sabiamente Borges, es lo más fútil del hombre. La opinión que a Pepe de la Colina le merecía *Nazarín* me violentó y la tomé demasiado en serio. No cambié la mía, pero intenté apoyarla con razones que convencían tan poco a Pepe como las tuyas me convencían a mí. Sin embargo, con ese choque se inició una fuerte amistad que sólo acabará –estoy seguro– con la muerte de uno de los dos (el me lleva la ventaja de ser algo más joven, de fumar mucho menos y de verse rozagante).

La amistad con Pepe me resultó al principio como la lectura de *Cahiers du Cinéma*: tan exaltante como irritante. Ahora, ya cincuentón, como yo, Pepe puede reconocer que fue un joven algo intratable. Se indignaba con suma facilidad en nombre de la cultura, que ocupaba en su vida un espacio desmesurado. Por ejemplo: supe que en una fiesta, a la que no fui, insultó a alguien por no haber leído a Joseph Conrad, y eso me pareció a la vez admirable y grotesco. Fui testigo y parte de un incidente con Buñuel, a quien Pepe acusó, más o menos, de ser inconsecuente con sus ideas; me tocó a mí intentar un arreglo entre ambos, pero al tratar Buñuel, también muy indignable, de hacer las paces, le contestó Pepe: "Buñuel, te me has caído". "¡Pues a la mierda!", contestó el cineasta famoso y furioso.

Sin embargo, ni Buñuel dejó a Pepe en la mierda ni Pepe dejó caído a Buñuel. Poco después, en un restaurante al aire libre, Pepe nos llamó "putas" a todos sus compañeros del grupo *Nuevo Cine* por atender la proposición que nos hizo el productor Gustavo Alatriste (y que no cumplió, claro) de filmar cada uno una película para él. A Buñuel, que era el impulsor de la idea, y que estaba

---

<sup>8</sup> Tiempo después el director aragonés le confesaría que él lo había elegido para el papel de Pedrito pero que "el productor no quiso, porque no daba usted el tipo de niño mexicano" (Ibid.).

presente, el exabrupto de Pepe no sólo no lo enfadó sino que lo divirtió enormemente. Seguirían siendo uno y otro buenos amigos y discutiendo, siempre al borde de la indignación mutua, en las gratas comilonas que celebraríamos por largos años con Buñuel. [...]

En Pepe es inimaginable el cálculo ventajoso. Al contrario, cabría reprocharle quizá una manía, la de ser claridoso aun sin necesidad; eso le ha hecho perder trabajos y favores. Ahora bien: si de cine hablamos, de nadie leo con tanto placer sus textos sobre el tema como a José de la Colina, que es un escritor excepcional.

La crítica escrita, como el propio Pepe ha precisado, es sobre todo, y para empezar, un género literario. [...]

En México, han hecho crítica de cine no pocos escritores de prestigio [...]. Ninguno de ellos, sin embargo, puso en el cine un interés tan continuado y profundo como José de la Colina; si a eso le añadimos que Pepe escribe con un ritmo, una elegancia, una precisión y una riqueza envidiables, no debe regateársele un reconocimiento: es quien mejor ha escrito de cine en el país, y, muy seguramente, uno de los mejores en todo el mundo de lengua castellana; por lo pronto, no he leído ni a un solo crítico de España cuyo estilo pueda compararse al suyo. (García Riera, 1990, pp. 94-96)<sup>9</sup>

A principios de los sesenta, colabora en dos proyectos que, impulsados por José Miguel García Ascot, están vinculados con la experiencia cubana de este poeta y realizador exiliado (v. Rodríguez, 2007): la creación, como señalaba García Riera, de la revista *Nuevo Cine* (1961-1962) y el rodaje de *En el balcón vacío* (1962), película señera del exilio republicano que escribiera María Luisa Elío y dirigiera García Ascot, en la que José de la Colina incluso interpreta un minúsculo personaje y a la que dedicará uno de los artículos que escribe para la revista *Cine Cubano*<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Pese a su audacia al criticar *Nazarín*, José de la Colina, como se comenta más abajo, ha sido siempre un admirador del cine de Luis Buñuel y es autor, junto con Tomás Pérez Turrent, de una de las más exhaustivas entrevistas realizadas jamás al director, *Luis Buñuel. Prohibido asomarse al interior*, que publicó la mexicana Joaquín Mortiz en 1986 (hay una edición española titulada *Buñuel por Buñuel*, v. Bibliografía). En el prólogo a esa larga entrevista, el escritor y crítico repasa su relación con Buñuel, no siempre fácil debido a la insolencia del primero que, confiesa, “en ese momento me creía más surrealista que el mismo André Breton” (Colina-Pérez Turrent, 1993, p. 12).

<sup>10</sup> En ese artículo, que se comenta por extenso más adelante, el crítico recuerda su anecdótica actuación en la película: “Los personajes fueron interpretados por amigos del realizador, casi todos ellos refugiados españoles o hijos de refugiados españoles (el autor de estas líneas se vio obligado a actuar el ingrato papel de falangista que persigue al **rojo** por las azoteas, al principio del film).” (“En busca de una niñez perdida (Sobre el balcón vacío)”, p. 87). Acerca de *En el balcón vacío* resultan imprescindibles los trabajos de Alicia Alted, Charo Alonso, José María Naharro-Calderón y Juan Miguel Company que conforman el

Con García Ascot –y, en general, con aquella generación hispanomexicana– no coincide únicamente, sin embargo, José de la Colina en esas aventuras cinematográficas, sino también en otras políticas, vinculadas asimismo indirectamente con la Revolución cubana. En agosto del mismo año en que triunfara ésta, un grupo de jóvenes exiliados republicanos de diversas orientaciones y tendencias crean el Movimiento Español 1959 (ME'59) que constituyó, en palabras de Elena Aub, “la última oportunidad que se nos ofreció para tener un lugar propio en la lucha contra Franco” (1992, p. 11). La aspiración a la unidad de todo el exilio antifranquista y el deseo de contactar con la resistencia en el interior, ejes principales del ME'59<sup>11</sup>, serán potenciados, en sus tres años escasos de actividad, por el ejemplo de la Revolución cubana<sup>12</sup>.

---

dossier dedicado a la película en el número 33 de la revista *Archivos de la Filmoteca* (también Naharro-Calderón, 1995).

<sup>11</sup> Federico Álvarez ha comentado que el propósito del grupo era “abandonar las perspectivas fincadas en el exilio y fincarlas de nuevo en el interior del país [...]. Era absurdo pretender que el exilio, después de tantas manifestaciones de desunión, de ineficiencia, pudiese pretender llevar la bandera de un gobierno republicano al país. Entonces nos planteamos el problema de volver a España y de servir a las nuevas generaciones de la oposición democrática... Establecer contacto con ellos [...]. Queríamos abandonar todas las ideas del exilio político y referirnos exclusivamente a las nuevas generaciones para no caer en las viejas disensiones y cizañas.” [Elena Aub, 1992, pp. 176-177. El manifiesto fundacional del grupo puede leerse en el *Boletín de Información de la Unión de Intelectuales Españoles*, nº 11 (febrero-marzo 1960), p. 3, cuya edición facsimilar ha aparecido recientemente; v. *Boletín*, 2008].

<sup>12</sup> En cuanto a la vinculación del ME'59 con la Revolución cubana, la misma se inicia con la visita del presidente Dorticós a México y la convocatoria por parte varias organizaciones del exilio, entre ellas el Movimiento, a todo el exilio para ir a recibirlo al aeropuerto y testimoniar así “la simpatía de la emigración republicana española en México hacia la revolución verdaderamente popular y nacional que se está operando en Cuba” (*Boletín de Información de la Unión de Intelectuales Españoles*, 12 (junio-julio 1960), p. 8). De los contactos derivados de dicha visita surgió la invitación para participar en el Primer Congreso de Juventudes Latinoamericanas, del 26 de julio al 8 de agosto de 1960; en la XII Asamblea del Movimiento se aprobó por mayoría asistir al mismo. La delegación estuvo formada por doce personas: Federico Álvarez, Julio Con, Ignacio Villarías, Toni Sbert, Catalina Eibenschutz, Piedad Semitiel, Jorge Espresate, José Luis Gaspar, José H. Azorín, Eduardo Vásquez, Xavier de Oteyza y Justo Sotomonte –sin contar a García Ascot, que por esas fechas estaba ya trabajando allí– (Elena Aub, 1992, pp. 127-144). En la intervención de la Delegación española se hizo hincapié en la relación entre la lucha antifascista de la república y el exilio, y en la colaboración de exiliados españoles en la lucha clandestina, para concluir: “Si Cuba ha sabido asimilar lúcida y valientemente nuestra trágica experiencia histórica, nosotros, a nuestra vez, sabremos aprovechar siempre la experiencia cubana de lucha, de decisión, de unidad, de triunfo, de verdadera revolución democrática, lección para la libertad de todos

Era –ha recordado el propio José de la Colina– como intentar establecer un lazo verdadero con España... [...]. Cuando yo entré allí, precisamente, empecé a conocer también más al exilio... a la gente española de mi generación, establecí amistades y eso también contaba, me parece, y no es ilegítimo que también fuera eso el Movimiento... [...] En el fondo era un poco una manera de sentirnos todos juntos y de pasarla bien... (en Elena Aub, 1992, p. 42)

A lo largo de ese tiempo de participación en el ME'59, el escritor formó parte de la Junta Directiva, como vocal de prensa, desde abril de 1960 a abril de 1961 y participa activamente en varios de sus actos y proyectos. Vinculado, seguramente por tradición familiar, con el sector libertario del Movimiento – aunque no lo abandonó con éste como protesta por la participación en el Congreso de Juventudes de La Habana–, fue el encargado de pronunciar sendos discursos en el homenaje al guerrillero Quico Sabaté, asesinado por la Guardia Civil en enero de 1960, y en el acto de protesta por la detención del escritor Luis Goytisolo en marzo de ese mismo año<sup>13</sup>; trabaja activamente en la creación de un cine-club, donde, por cierto, el 24 de abril de 1960 se estrenó *Sierra de Teruel*, la versión de *L'Espoir* que André Malraux y Max Aub rodaron durante la guerra civil; redacta con Federico Álvarez los panfletos para la protesta del 21 de abril por la huelga de hambre de los antifranquistas detenidos en Carabanchel; y, aprovechando los contactos que le permiten su trabajo en la emisora de radio de la UNAM –que, a la sazón, dirigía Max Aub– consigue que se ceda al Movimiento una franja de quince minutos los domingos a las 11 de la mañana –repetida a las 14:30–, en cuya redacción participará José de la Colina activamente; el programa del domingo 23 de abril de 1961 estuvo precisamente dedicado a la denuncia del desembarco mercenario en Playa Girón; ese día, la segunda emisión no salió al aire debido a las protestas del cónsul norteamericano (v. Elena Aub, 1992, p. 119-121).

---

los pueblos de la tierra.” (“Intervención de la Delegación Española en el Primer Congreso Latinoamericano de Juventudes”, *Boletín...*, 13, octubre-noviembre 1960, p. 8); además se consiguió que en la declaración final se incluyera una condena del franquismo (ídem., p. 9).

<sup>13</sup> En el acto, organizado por el ME'59 y realizado el 6 de marzo en el cine versalles, intervinieron, además de José de la Colina, Mariano Granados, Juan Rejano, Antonio M<sup>a</sup> Sbert y Daniel Tapia. Los discursos fueron publicados en el número 12 (junio-julio 1960) del *Boletín de Información de la Unión de Intelectuales Españoles*, pp. 29-38. La intervención de José de la Colina, además de denunciar la represión ejercida contra Goytisolo y otros intelectuales y políticos, contiene un llamamiento a la unidad del exilio y a olvidar las divisiones del pasado en aras a un futuro democrático para España.

La amistad con García Ascot permite conjeturar que, tal vez, pudiera haber sido éste quien recomendara a José de la Colina pasar una temporada en la Cuba revolucionaria y quien le pusiera en contacto con algunos amigos que allá dejara y que, sin duda, facilitaron su aterrizaje en la isla.

## 2. José de la Colina en Cuba

Aunque acerca de la estancia de José de la Colina en Cuba quedan todavía algunas dudas por despejar, todo parece indicar que el escritor y crítico cinematográfico debió de instalarse en La Habana a finales del otoño de 1962 y regresar a México antes de que concluyera 1964<sup>14</sup>. Acerca de su actividad profesional a lo largo de estos meses, sus biógrafos apuntan someramente que trabajó en el ICAIC, la Editorial Nacional y el periódico *Revolución* (Mateo Gambarte, 1997, p. 44)<sup>15</sup>. Además, publicó con una cierta asiduidad en *La Gaceta de Cuba* y *Cine Cubano*, y lo hizo ocasionalmente en *Casa de las Américas* y *Bohemia*. Por lo que hasta el momento he podido hallar, aparecieron en total noventa y ocho artículos, de

---

<sup>14</sup> Margo Glantz, en su recuerdo de Juan José Arreola, lo sitúa en La Habana a principios de 1961, aunque ya hemos visto que por esas fechas estaba desarrollando una intensa actividad militante, literaria y cinematográfica en México. De hecho, según Elena Aub (1992, p. 121) todavía participó en el programa de radio del ME'59 que se emitió el 15 de julio de 1962. A tenor de la hemerografía de Patricia Ortiz Flores (1988: 384-385) y Eduardo Mateo Gambarte (1997, p. 50), en octubre de 1962 aparecen las últimas publicaciones en la prensa periódica mexicana, y éstas no se reanudan hasta diciembre de 1964. El primer artículo de José de la Colina aparecido en Cuba se publicó en febrero de 1963, y el último en la primavera de 1965, aunque lo más probable es que por esas fechas ya estuviera de regreso en México.

<sup>15</sup> No tengo noticias acerca del trabajo realizado en la Editorial Nacional. Respecto a su labor en el ICAIC, en el Centro de Documentación del mismo no hay rastro de su paso por el Instituto —el único dato que allá se conserva es su participación como narrador en el documental *Pesca*, de Fausto Canel—, ni el testimonio de quienes trabajaban allá por aquella época ha conseguido ubicarlo en ninguna labor concreta, pese a recordar haberlo conocido, tratado poco, pues todos los testimonios coinciden en presentarlo como una persona no demasiado sociable, lo que encaja con la descripción del joven insolente que hacía García Riera. Tampoco hay rastro de su presencia en los epistolarios de Alfredo Guevara publicados hasta la fecha (*Ese diamantino corazón de la verdad*, 2002; *Tiempo de fundación*, 2003; *¿Y si fuera una huella? Epistolario*, 2008), fundador del ICAIC y su Presidente en aquellos años, y aunque he intentado recabar su testimonio en un par de ocasiones, por el momento no ha sido posible. Tan solo el escritor y cartelista Rafael Morante, también exiliado de segunda generación, quien frecuentó a Colina durante esos años, me aseguró, en una conversación mantenida en el verano de 2009, haber coincidido con él en el ICAIC, aunque no recordaba qué funciones desempeñó en la institución.

desigual extensión y temática, en la prensa periódica cubana durante aquellos meses. Su dedicación principal fue como crítico de cine (ochenta y nueve textos), si bien publicó también alguno de sus relatos ya editados<sup>16</sup>, artículos de crítica literaria, musical y alguna crónica.

En lo que se refiere a estos últimos, dejaré de lado por excepcionales, tanto la crónica de actualidad musical (“Gilberto Valdés y sus mejores intérpretes”, 23 de marzo de 1964, p. 7) como “La niña de Nagasaki” (8 de agosto de 1964, p. 3), evocación de los horrores del bombardeo atómico a partir del libro autobiográfico de Takashi Nagai, *Nosotros los de Nagasaki* (1953). Mayor interés tienen, sin embargo, desde el punto de vista crítico la reseña de una novela de Hurtado, las semblanzas de Faulkner e Ibarra y las notas sobre Juan Rufo.

### 2.1. Crítica sobre literatura

La aproximación a *La ciudad muerta de Korad*, novela de ciencia-ficción de Óscar Hurtado, sirve, por ejemplo, a José de la Colina para reivindicar la mitología moderna que rodea al género:

Viajes ya augurados desde hace mucho tiempo al que sabía descifrar los signos de nuestra época y sin vanos prejuicios estéticos buscaba en los films más ignorados por la élite, en las novelas de ciencia ficción y en los cómics dominicales, la mitología de esta época, una mitología subterránea, invisible desde las alturas de las altas bibliotecas, pero existente. En esa mitología se ha formado, se quiera o no, la niñez de más de una generación, y de ella se nutre *La ciudad muerta de Korad*. Baste decir que yo, como Óscar Hurtado, reclamo el derecho de dar a King Kong o a Flash Gordon la misma importancia que mi padre o mi abuelo le dieron a Robinson o al Capitán Nemo. *La ciudad muerta de Korad* nos remite particularmente a los folletines de Sherlock Holmes, a las novelas marcianas de Rice Burroughs, a las historias vampíricas del abate Calmet. Peor para los eternos cavadores del mismo terreno de la cultura que necesitan que algo tenga la etiqueta “poesía” para reconocerle valor poético, que creen tozudamente en la grandeza o pequeñez de los géneros. [...]

Gran fiesta para la imaginación, estas 167 páginas tendrán, me parece, un leve peso en la historia de la literatura cubana (¿no se queja Hurtado de la

---

<sup>16</sup> En concreto aparecieron en la prensa cubana cuatro relatos de José de la Colina: “*Amor condusse noi*” (*La Gaceta de Cuba*, 18, 18 de mayo de 1963, pp. 4-6), fechado en México, en 1961; “Dulcemente” y “Bajo la lluvia” (“Dos relatos”, *Casa de las Américas*, 20-21, septiembre-diciembre 1963, pp. 26-28); y “Barcarola” (*Casa de las Américas*, 28-29, enero-abril 1965, pp. 24-28, número especial dedicado a “La nueva literatura de México”); todos ellos habían sido recogidos con anterioridad en *La lucha con la pantera* (1962).

conspiración del silencio de los antologistas?), pero pesarán mucho en el otro lado, en el mundo e los verdaderos lectores por el placer de leer (“Libros. Los rollos de la ciudad muerta”, 5 de julio de 1964, pp. 21-22).

La breve semblanza de William Faulkner toma como excusa el cumplimiento del segundo aniversario de la muerte del escritor y la publicación por parte de la Editorial Nacional de una traducción de *Mientras agonizo*; pero también la actualidad de la lucha por los derechos civiles en el sur de los Estados Unidos, geografía y temática muy presente en las novelas del escritor:

Suceda lo que suceda en esas novelas, puede decirse que todas ellas parten de un hecho esencial: aquel momento en que el Sur de los Estados Unidos perdió la guerra contra el Norte, contra las fuerzas abolicionistas de Lincoln. De ahí la infinidad de personajes que están inmóviles en el presente, vueltos hacia un pasado en ruinas, pero cuyo resplandor tratan de recuperar repitiendo una y otra vez en la memoria sus actos más significativos. Se ha dicho que el tiempo de Faulkner es una especie de tiempo inmóvil, a pesar de la violencia que hay en todos sus libros, porque esos personajes que recuerdan, que son con frecuencia los que cuentan la historia, están hablándonos de algo que ya pasó, que está concluido y fijo en la conciencia. [...]

Faulkner mismo no escapa a esa “mala conciencia”, a ese íntimo remordimiento, a esa puritana noción de castigo final, y su obra es un testimonio candente de ese sentido de culpabilidad que todo norteamericano blanco honesto debe sentir ante la historia de los Estados Unidos: primero el exterminio de los indios, los dueños legítimos del lugar, y luego la humillación, el sometimiento y la tortura de los negros. (“William Faulkner”, 14 de julio de 1964, p. 3)<sup>17</sup>

La aproximación a la obra de su amigo Ibargüengoitia venía a cuento de la concesión del Premio Casa de las Américas y de la publicación de la novela que lo mereciera, *Los relámpagos de agosto*, en la que el mexicano trata “el caudillismo, un mal que conoce muy bien América Latina” (“Los relámpagos de Ibargüengoitia”,

---

<sup>17</sup> Una temática que enlaza con la crítica que José de la Colina había publicado de *Rencor*, la película en la que Clarence Brown adaptaba *Intruso en el polvo* de Faulkner, la novela en la que, a juicio del crítico, el escritor norteamericano se implicó de manera más clara en la denuncia de la discriminación racial: “Faulkner no era, indudablemente, un hombre de izquierda, como no lo era Tolstoy, pero como artista auténtico tenía una moral fundamental, un sexto sentido para la realidad que le permitía tomar posición ante ella”. De la adaptación de Brown el crítico destaca la fidelidad de la misma al espíritu y la letra de la novela, lo que la inscribe en “una cierta tradición liberal del cine norteamericano, una tradición que no hay que olvidar si queremos ser justos con ese cine” (“Cine. Segregación U.S.A.”, 18 de noviembre de 1963, p. 12).

21 de julio de 1964, p. 3); José de la Colina sitúa la novela de Jorge Ibargüengoitia en la estela de *Tirano Banderas* o *El señor Presidente*, aunque le parece más divertida que éstas.

Algo más de extensión tienen las “Notas sobre Juan Rulfo” que publicó en la revista *Casa de las Américas*, dentro de un número dedicado a la “Nueva novela latinoamericana”, y en las que evidencia su devoción hacia el maestro. Empieza el crítico trazando una somera biografía y un retrato del escritor, del que destaca su voluntario alejamiento de la sociedad literaria, para contraponer las estéticas de Arreola y Rulfo: “una de ambición estética y lúdica, cerebral, enamorada del mot juste; y la otra de drama moral, conflictiva y humana, realista en profundidad” (pp. 134); contradice también de la Colina el tópico del Rulfo indigenista, pues

...Rulfo no quería demostrar nada, ni hacer a sus criaturas representativas de nada, ni defender pureza indígena ninguna (además, sus personajes son mestizos). Rulfo escribía urgido por una intención puramente artística, por un deseo de dar expresión a unas vivencias íntimas mediante la creación de un mundo muy propio, en el que tomaban forma y bulto sus obsesiones, sus recuerdos, sus imaginaciones. (Íbid., pp. 134-135)

Tras destacar los rasgos fundamentales de *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, el crítico acaba por justificar la parquedad literaria de su admirado autor:

*Pedro Páramo* está ya dando la vuelta por América y goza ya de varias traducciones en Europa. Empieza a tener la calidad de un mito, que es a mi juicio el punto más alto que puede alcanzar la obra de un escritor. Algunos dicen que es la última obra de Rulfo, que al parecer a éste se le ha secado la fuente, que ha dicho todo lo que tenía que decir, y que la nueva novela que están anunciando desde hace tiempo no aparecerá nunca. Tal vez. Rulfo no ha publicado nada desde 1955: son nueve largos años de silencio. Pero *Pedro Páramo* es una de esas obras que vale por muchas, a tal grado ha captado una realidad en su dimensión más profunda. La obra entera de Rimbaud, la de San Juan de la Cruz, caben en tomos pequeños, pero su irradiación es vastísima. (Íbid., p. 138)

## 2.2. Crítica cinematográfica

Acerca de la predominante labor de José de la Colina como crítico cinematográfico en Cuba hay que distinguir, por descontado, la crítica “de batalla” –fundamentalmente las reseñas breves de los estrenos habaneros que publica en la sección “Cinecrítica” del periódico *Revolución* o en la sección de crítica de *La Gaceta de Cuba*– de aquellos textos más elaborados que aparecieron en *Cine*

*Cubano*, en la página 3 de *Revolución* y en la misma *Gaceta*. Aunque hay una clara coherencia en todos sus artículos –con frecuencia habla de las mismas películas en unos y otros textos–, sin duda son estos últimos los más interesantes y a ellos prestaré una mayor atención, sin desdeñar un repaso del resto.

En general, la crítica de José de la Colina durante su estancia en Cuba puede considerarse una continuación de la que ya había iniciado en *Nuevo Cine* o en otras publicaciones mexicanas, como heredero de una orientación que, en la estela de *Cahiers du Cinéma*, aspiraba a combinar el rigor analítico con una perspectiva lúdica y no desdeñaba considerar como creaciones válidas ni el mejor cine norteamericano ni otras vertientes de la cultura de masas como la ciencia-ficción o el cómic<sup>18</sup>; una forma de crítica semejante, en no pocos sentidos, a la que

---

<sup>18</sup> Emilio García Riera, exiliado republicano, amigo y compañero de José de la Colina, ha explicado su descubrimiento en 1957 de *Cahiers du Cinéma* y de su “*politique de l'auteur* que, según veo, tiende a conciliar mis propios gustos 'inconfesables' con los valores de la cultura cinematográfica, y que me 'da permiso' de disfrutar a gusto *Cantando en la lluvia*, por ejemplo, porque es una película de la que cabe hablar seriamente y muy bien [...]”; de ahí que la influencia de *Cahiers du Cinéma* llegara a todo el mundo y provocara una gran revulsión en la cultura cinematográfica, ya demasiado complacida entonces con su buena conciencia. [...] ...la enseñanza que yo deduje de su ejemplo fue capital: si el cine ha sido tu placer de siempre, se le fiel a ese placer, y no te dejes enajenar por la cultura de la buena conciencia estética, social y política, aunque esa cultura se proclame a sí misma enemiga de la enajenación” (1990, pp. 92-93). Con todo, el “Señor de la Colina” no se resiste a alguna que otra ironía sobre la sacralización de la autoría en que a veces caían los críticos de la revista francesa; por ejemplo, a propósito del desconcierto, en el estreno de *Pickpocket* (1959) de Robert Bresson, de un público atraído por una equívoca promoción que “expandía cierto olor a cine americano”, el crítico apunta: “Cierto, el público no tiene por qué saber que *Pickpocket* no cuenta la vida, acción y arrepentimiento de un *dedos largos*, sino un proceso espiritual en que la providencia conduce a un hombre hacia la Gracia por los más extraños caminos. Pero yo, que como todo crítico de cine subdesarrollado tengo algo aprendidos mis *Cahiers du cinéma*, sí sabía de todas esas cosas, y sin embargo le doy la razón al público. Bresson despoja tanto su dirección que en la pantalla no queda más que la simple y seca anécdota y un rosario de tiempos muertos que no tienen, ay, la calidad de los de Rosellini (¿recuerdan *Viaje por Italia?*) o los de Preminger (¿recuerdan *Anatomía de un asesinato?*).” [“Cine”, 15 de junio de 1964, p. 20]. Por otra parte, la atención prestada por José de la Colina durante su estancia en Cuba al cine norteamericano es más bien escasa: por un lado, la presentación del ciclo que la cinemateca dedicó a Alfred Hitchcock (“Siguiendo a Hitchcock”, 23 agosto 1963, p. 16.; y “Otra vez Hitchcock”, 20 septiembre 1963, p. 39), en la que se distancia de la “santificación intelectual” del director llevada a cabo por los críticos de *Cahiers* y lo valora, más que como poeta o pensador, como “cineasta” puro; a ella hay que añadir la celebración por parte del crítico de la mirada corrosiva que Frank Tashlin ofrece sobre el *American way of life* en *Oh for a man* (“De adentro y de afuera. Cine. La fiebre del éxito”, 25 de octubre de 1963, p. 11) y la ya

desde unos años antes estaba desarrollando en Cuba G. Caín (Guillermo Cabrera Infante) en la revista *Carteles* y que recogería en *Un oficio del siglo XX* (1963)<sup>19</sup>; si bien, sin embargo, pueda quizás percibirse en la del hispanomexicano una mayor conciencia política que también propiciaba muchas veces la materia sobre la que versaban sus trabajos y que, sin duda, debió de beber en el ambiente de exaltación revolucionaria en que estaba inmerso el país. Crítico severo, riguroso en el comentario de las cintas, en ningún caso complaciente, ni siquiera con la obra de sus directores más admirados –Eisenstein, Buñuel, Kurosawa o Bergman–, su pluma no olvida, sin embargo, la ironía y el humor que, paradójicamente, no suelen estar tan presentes en su obra narrativa.

El objetivo recurrente de esa crítica es la cinematografía internacional, con una particular atención al cine europeo, tanto occidental como al realizado en la URSS y otros países de la órbita soviética, que podía verse en las pantallas habaneras en los años en que el crítico residió en la ciudad<sup>20</sup>. A este respecto,

---

mencionada reseña sobre la adaptación que Clarence Brown hiciera de *Intruso en el polvo*, la novela de William Faulkner (“Cine. Segregación U.S.A.”, 18 de noviembre de 1963, p. 12).

<sup>19</sup> Guillermo Cabrera Infante fue una de las víctimas de las polémicas culturales que detallo más adelante. Director del suplemento *Lunes de Revolución* –en la etapa en que el periódico, órgano del triunfante Movimiento 26 de Julio, estuvo dirigido por Carlos Franqui–, se fue distanciando del proceso revolucionario a partir del veto por parte del ICAIC al documental *P.M.*, rodado por su hermano Saba y Orlando Jiménez Leal, y de algunos desencuentros entre la dirigencia cultural y la línea del suplemento, que fue suspendido en noviembre de 1961. En los meses en que José de la Colina se encontraba en Cuba –y hasta 1965, cuando se exilia definitivamente en España–, G. Cabrera estaba destinado como agregado cultural en la Embajada cubana en Bruselas, por lo que es poco probable que coincidieran entonces. En una entrevista reciente, Alfredo Guevara recordaba aquellos lamentables acontecimientos y ofrecía su interpretación de los mismos (en Leandro Estupiñán Zaldívar, 2009).

<sup>20</sup> Por la pluma de José de la Colina desfila prácticamente toda la actualidad del cine europeo de uno y otro lado del telón de acero. Por el lado occidental, reseña películas de Agnes Varda, Passolini, Fellini, Jaques Tati, René Clair, Antonioni, Pietro Germi, Jean Renoir, Armand Gatti, Bernhard Wicki, Jean Rouch, Mauro Bolognini, Robert Bresson, Ingmar Bergman, Francesco Rossi, entre otros; y en cuanto al lado oriental, destacan Sergei M. Eisenstein, Mijail Romm, Andrei Tarkovski, Roman Polanski, Grigori Chujrai, Samson Samsonov, Ewa Petelski, Vojtech Jasny. El cine español apenas está representado, si exceptuamos la reseña de *Plácido*, de Luis García Berlanga (“Cine. *Plácido*”, 2 de mayo de 1963, p. 14), y los excelentes artículos dedicados a *Viridiana*, de Luis Buñuel (“*Viridiana*”, mayo 1963, pp. 21-25; y “Cine. *Viridiana*: Todo Buñuel”, 3 de agosto de 1963, pp. 13-14). El cine latinoamericano también está dominado por la obra mexicana de Luis Buñuel, fundamentalmente *El Ángel Exterminador* (“De adentro y de afuera. Cine. *El ángel exterminador*”, 30 de septiembre de 1963, p. 11; “De adentro y de afuera. Cine. Otra vez el ángel”, 11 de octubre de 1963, p. 13; y “Cine. Encerrona en la calle Providencia”, 18 de

resulta interesante la reflexión que los tres críticos del periódico *Revolución* –Mario Trejo (Felonius), Fausto Canel y José de la Colina– plantean a sus lectores en el momento de elegir las diez mejores películas proyectadas a lo largo de 1963:

Después de dos años en que las dificultades económicas, el bloqueo imperialista, la necesidad de ahorrar divisas impidieron la importación de buenas películas, el Instituto del Cine (ICAIC) ha logrado, a partir de 1963, ofrecer al público cubano una selección del mejor cine que se hace en el mundo. Esto implica la programación de films de muy diversas tendencias temáticas y formales con el objeto de favorecer el desarrollo de la cultura en nuestra sociedad socialista. Desarrollo que no es posible sin una total información, sin una actitud abierta y crítica hacia todas las manifestaciones artísticas que estén avaladas por una seriedad intelectual y una honestidad creadora.

[...] *El cine en cuanto arte no puede reducirse a mero entretenimiento ni a farmacopea didáctica.* Creemos que una obra de arte es válida en la medida en que estimula en la conciencia del espectador la necesidad de dar soluciones, de cambiar la realidad, de transformar el mundo.

El pueblo cubano ha demostrado una madurez de conciencia política y moral –como lo prueba su actitud cuando Playa Girón, cuando la crisis de octubre y los acontecimientos alrededor de la muerte de Kennedy– que excluye, por vanidosa y superflua, toda postura paternalista respecto de lo que puede o debe ver, de lo que puede o debe entretenerlo, de lo que puede o debe instruirlo. Postura que por otra parte no está muy lejos de aquellas Guías Morales del Cine y Legiones de la Decencia que padecimos en épocas anteriores. Porque como decía Cesare Pavese “*no hay que ir al pueblo, hay que ser pueblo*”. Y hablamos de las películas –y las seleccionamos– después de haberlas visto. (“De adentro y de afuera. Selección de cine. Eligen críticos *El Ángel Exterminador* y *Viridiana* 17 de diciembre de 1963, p. 9)<sup>21</sup>

---

octubre de 1963, pp. 14-15], y *En el balcón vacío*, de José Miguel García Acot (“En busca de una niñez perdida (Sobre el balcón vacío)”, octubre-noviembre 1963, pp. 85-88), más una somera aproximación a *Alias Gardelito*, de Lautaro Murúa (“De adentro y de afuera. Cine. Tangodrama”, 9 de noviembre de 1963, p. 9). En cuanto al cine japonés, predomina la obra de Akira Kurosawa: *El bravo* (“De adentro y de afuera. Cine crítica. Son mortales todos los guerreros”, 9 de diciembre de 1963, p. 13), *Los malos duermen bien* (“Cinecrítica. Se acabaron los Samurais que iban solos por el monte”, 25 de febrero de 1964, p. 9; y “Cine. ¡Elsinor, Elsinor”, 20 de marzo de 1964, p. 18) y *Harakiri* (“Cine. Sombria historia, narrador más sombrío”, 5 de julio de 1964, p. 20); aunque también prestará alguna atención a otros directores: *Cerdos y barcos de guerra*, de Shohei Imamura (“De adentro y de afuera. Del cine japonés. Gangsters, cerdos y barcos de guerra y una aparente denuncia”, 23 de noviembre de 1963, p. 11); y *La isla desnuda*, de Kaneto Shindo (“Cine. La isla sin tesoro”, 20 de mayo de 1964, pp. 20-21).

<sup>21</sup> En uno de sus textos en *Revolución* José de la Colina informa de una conferencia de prensa en la que Alfredo Guevara anunció los estrenos del próximo año 1964, una buena

### 2.3. El cine de la Europa occidental

En lo que a las producciones de la Europa capitalista se refiere, además de la entrevista que realizara a Agnes Varda durante su visita a Cuba a principios de 1963 (“Agnes de 8 a 9:30”, febrero 1963), merece la pena detenerse en unas cuantas crónicas. Es de destacar, por ejemplo, que dedique cuatro artículos a la revisión de la cinematografía de Jacques Tati. Los dos primeros en el periódico *Revolución*, con motivo de la reposición de *Las vacaciones de Monsieur Hulot* (1953) y del estreno de *Mon oncle* (1958) (“De adentro y de afuera. Del cine francés. Retorna el señor Hulot y su creador: Jacques Tati”, viernes 22 de noviembre de 1963, p. 9; y “Cinecrítica. Tati o el difícil arte de ser tío”, jueves 6 de febrero de 1964, p. 11); en ellos se destaca ya la filiación del cómico francés con el cine mudo y, sobre todo, la minuciosa construcción de sus gags, un defecto, en opinión del crítico, que lo aleja Keaton, pues el “humor geométrico y helado” del francés, que semeja al jazz tocado con partitura, llega a deshumanizar a su personaje, apenas una presencia fantasmal. Poco después, de la Colina dedicará a Tati dos trabajos más extensos, aparecidos en *Cine Cubano* y en *La Gaceta de Cuba*, donde profundiza en el análisis de sus virtudes y defectos; destaca, por ejemplo, entre las primeras la fidelidad a las fuentes del cine cómico por su reivindicación del gag y del humor basado en la imagen y la acción, así como “el uso sistemático del *full-shot* y del plano secuencia como medios de captar el gag en todo su desarrollo espaciotemporal”, algo que considera la clave de su escritura cinematográfica (“Jacques Tati y el cine cómico”, febrero 1964, p. 50); le reprocha, sin embargo, la dispersión argumental de sus películas, poco más que un mero encadenamiento de gags, así cómo la superficialidad en la sátira de las costumbres burguesas:

...el rechazo de Tati a la vida moderna, apoyado en una crítica que no sobrepasa el nivel de lo externo y contingente, no resiste el análisis. Cuando Chaplin caricaturiza ferozmente una fábrica, su crítica no va dirigida contra los “tiempos modernos”, sino contra la enajenación del hombre que en esa fábrica se produce, y esto es lo que se llama tener visión histórica. El humor satírico de Tati resulta mucho menos profundo, y por tanto mucho menos humorístico [...]. Lo que servía a Chaplin para expresar un juicio sobre nuestra época a través del gag, a Tati le sirve sólo como fuente de gags, algunos por cierto muy laboriosos. [...]

---

muestra del cine “más vivo e importante que se está haciendo hoy”, “un buen número de cosas que alegrarán a los cinéfilos cubanos”, una buena parte de los cuales serán reseñados por el crítico en los meses siguientes (“De adentro y de afuera. Cinecrítica. Algo de lo que veremos el próximo año en el cine”, 4 de diciembre de 1963, p. 11).

Como Chaplin y Keaton, Hulot quiere ser un *outsider*, un hombre fuera del juego de las leyes sociales, de los hábitos y las costumbres de los demás, y para quien la realidad tiene significados muy distintos a los que le atribuye la ciudadanía común. Sólo que a Hulot le falta precisamente lo que, en última instancia, constituye la grandeza de Chaplin y Keaton: la dimensión trágica. Mientras Hulot se encuentra en oposición sólo con las formas y las costumbres de la sociedad burguesa, Chaplin y Keaton se oponían a la estructura misma de esa sociedad y cada uno la subvertía a su modo, invirtiendo sus “valores morales” o su “lógica”. [...] Es por eso, por la profunda significación de sus relaciones con el mundo real, por las revelaciones que aportaban sobre el individuo enfrentado a un mundo alienador, que Chaplin y Keaton, y muchos de los cómicos de la escuela Sennett, poseían una cualidad que Tati, con todos sus méritos, aún no alcanza: la de ser poetas. (Ibid., pp. 53-54)

Incondicional es, por el contrario, la admiración prodigada en las aproximaciones a la obra cinematográfica de Ingmar Bergman, a la que José de la Colina dedicará tres trabajos publicados en *Revolución* durante el verano de 1964, pródigo en estrenos de la obra del sueco, lo que permitió al espectador cubano conocer “a quien fue, hace apenas cinco o seis años, el cineasta predilecto de la *inteligencia* europea” (José de la Colina, “Cine. La vida puesta al tablero”, 17 de agosto de 1964, p. 12). A pesar de que, a su juicio, la “moda” Bergman andaba, allá por la mitad de los sesenta, ya en declive, el crítico no desperdiciaba la ocasión de reseñar tres de sus películas recientes –y, probablemente, tres de las más importantes–, para destacar la maestría del sueco, “un poderoso creador de imágenes” (Id.) en el que se descubre a “un Jano bifronte que mira hacia Freud, hacia los oscuros bosques del instinto y la angustia, sin dejar de mirar hacia Shakespeare y las encantadas noches de verano”; “el rostro grave y puritano, con la mirada vuelta hacia dentro de sí mismo”, y “el otro [que] hace muecas, se quita y se pone máscaras, hace sonar cascabeles” (“Cine. El otro rostro de Bergman”, 27 de julio de 1964, p. 14); el primero es el que relata “la lucha entre el Bien y el Mal, su nostalgia de la fe religiosa” en *La fuente de la virgen* (1960); el segundo es el que bordea los límites del surrealismo y subvierte “el orden y la razón aparentes”, como en esa “relampagueante maniobra de espejos” que es *El rostro* (1958), mucho más que un mero divertimento pues en ella, sostiene José de la Colina, el sueco construye “el irónico autorretrato del artista a los cuarenta años”, “una despiadada autocrítica”:

Bergman se ve como un filósofo de tercera categoría, como un mago de feria que anda de un lado para otro tratando de asustar y divertir a las gentes. Lo importante es que no ha fallado en su oficio, porque eso que se propone lo logra cabalmente. Y además, en este mundo engañoso que nos muestra su film,

subsiste una verdad, la verdad de los rostros y las miradas, que son el primer lenguaje del hombre. (Ibid., pp. 14-15)

Entre ambas facetas, el simbolismo metafísico de *El séptimo sello* (1957) – que el crítico teme no sea bien comprendido por el público, pese a remontar sus antecedentes hasta Jorge Manrique– pone sobre la mesa la conciencia de la fugacidad, la eterna pugna entre la vida y la muerte con el tema de la fe como telón de fondo. En cualquiera de los tres casos,

Sean éstos dramas tormentosos (*La prisión, La noche de los titiriteros, La fuente de la virgen*), movidas comedias (*Sonrisas de una noche de verano, Una lección de amor*), escenas de la vida femenina (*Secretos de mujeres, Sueño de mujer, En el umbral de la vida*), relatos más o menos simbólicos (*El séptimo sello, El rostro*), o meditaciones sobre los trabajos y los días del hombre (*El largo viaje o Las fresas salvajes*), Bergman se muestra siempre como un prodigioso constructor de imágenes barrocas, un magistral director de actores y un poeta profundo que puede adoptar tanto el gesto concentrado y sombrío del filósofo como la sonrisa mundana y oropelesca de un mago de feria. (Íd.)

El resto de textos sobre el cine europeo occidental son, con alguna excepción, breves comentarios surgidos al paso de las cintas por las pantallas habaneras. Destacaré, de entre ellos, los elogios vertidos a Antonioni –al que considera “entre los realizadores más importantes de este momento, al margen de que su cine pueda suscitar serias reservas (como sucede a quien esto escribe)”–, que preceden a una crítica bastante negativa de *El grito* (1957), a la que reprocha la introducción de un personaje, el proletario, extraño a la fauna burguesa que suele poblar las películas del director italiano, circunstancia que provoca, a juicio del crítico, que toda la historia se tambalee (“De adentro y de afuera. Cine crítica. Antonioni '57. Antonioni '57. Antonioni '57”, 20 de diciembre de 1963, p. 11)<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> Una muestra del rechazo que el excesivo intelectualismo de algunos directores europeos provocaba en José de la Colina puede apreciarse en la polémica que mantuvo con Ambrosio Fornet a propósito de *La aventura* de Antonioni: “Creo que Antonioni –escribe Fornet– no es sólo un gran artista, sino también un profundo sicólogo, que en muchos aspectos recuerda a Stendhal; en este sentido *La aventura* es más revolucionaria incluso que *Hiroshima*, porque es más dinámica. Pero un crítico como José de la Colina afirma que *Hiroshima* es un fraude de principio a fin y que de *La aventura* sólo se salvan algunas escenas. Por otra parte, Colina se conmueve ante la fresca poesía brutal de *King Kong* y descubre el turbio lirismo de *Frankenstein*. ¿Es que esos viejos mitos son más profundos que los mitos de Antonioni, los mitos del mundo moderno? ¿O será que, después de todo, lo

También la insólita atención que dedica a “un bonito y algo monótono film inútil” como *Viaje en globo* (1960), de Albert Lamorisse, objeto de uno de sus trabajos para *Cine cubano* (“De adentro y de afuera. Cinecrítica. A la sombra de los globos en flor”, 7 de diciembre de 1963, p. 11; y “*El viaje en globo*”, enero 1964), pp. 51-54); la admiración mostrada hacia el trabajo de René Clement (“Cine. Clement, Phillipe y Ripois”, lunes 7 de octubre de 1963, p. 11. Sobre *Monsieur Ripois*, 1954), Chris Marker (“Cine. Chris mira hacia Cuba”, 18 de octubre de 1963, p. 9, sobre *¡Cuba sí!*, 1960), Pietro Germi (“De adentro y de afuera. Cine crítica. El honor y el artículo 587 del Código Penal”, 26 de diciembre de 1963, p. 9. Sobre *Divorcio a la italiana*, 1961), Jean Renoir (“Cinecrítica. Cuando Pan toca la flauta el viento sopla”, miércoles 8 de enero de 1964, p. 9. Sobre *Almuerzo sobre la hierba*, 1959, aunque este Renoir le parezca excesivamente idealizador en comparación con el de *La gran ilusión*, de 1937], Jean Rouch (cuyo documental, combinación de realidad y ficción, le parece “una bella experiencia” que se “eleva sobre el escueto documento” para devenir “poesía encarnada en lo real”; “Cinecrítica. *La pirámide humana*, un hermoso film”, 29 de enero de 1964, p. 9) o Francesco Rossi, de cuyo *Salvatore Giuliano* (1962) hace José de la Colina un encendido elogio ajeno, sin embargo, a cualquier exclusivismo:

Su film es sólo un análisis del mecanismo de los hechos, y queda al lector el trabajo de deducción. *Salvatore Giuliano* es una película que exige ser rehecha por el espectador, prolongada en meditaciones una vez se ha extinguido en la pantalla [...]. Añádase la manera del relato, elíptica, de vueltas atrás constantes, repentinas, y la brevedad de las escenas “de acción” y se comprenderá por qué un público condicionado por décadas de cine-espectáculo sale del cine con una irritación expansiva. Y es que para ese público el arte sólo existe en un sola de sus vías: la comunión sentimental.

Precisamente Rosi se niega a esa comunión sentimental, a establecer una simpatía entre el espectador y los personajes del film, a fin de lograr en aquél un estado de observación crítica frente a los hechos que se le dan. De ahí que su film no tenga personajes a los que adherirse, y la frialdad que algunos le ha reprochado.

[...]

A mí me sucede con *Salvatore Giuliano* lo que con algunas obras de Bertolt Brecht: que me gustan a pesar de las teorías de las que, según éste, han salido. Así, lejos de sentirme *frío* ante el film de Rosi, debo confesar que advertí que ejercía en mí una suerte de fascinación. Fascinación de esos movimientos de masa, con las mujeres ascendiendo furiosamente la callejuela, gritando, alzando los brazos; fascinación del lamento fúnebre de la madre de Giuliano en el necrocómio y el

---

único cierto es la existencia de una secreta violencia que lo hace todo incierto’?” (“Cine. ¿La aventura de King-Kong o Lucrecio?”, 5 de mayo de 1964, p. 23).

cementerio; fascinación de esa garganta rocosa bajo el sol cenital, donde el mafioso teje la maraña que convierte en traidor a Piscciotta. Fascinación, en fin, de todo este mecanismo terrible de la historia para crear un personaje negativo, pero apasionante como un Nerón o y Yago.

Rosi posee un sentido épico que procede más de la escuela americana que de la escuela soviética, y eso se ve en su afán de dar a los hechos violentos un amplio espacio y de captarlos en un solo plano y un solo movimiento, sin fragmentarlos en pequeñas unidades de montaje. [...]

Sí, *Salvatore Giuliano* sigue la vía del hecho estudiado por los hechos del análisis de la realidad, y no la del espectáculo y la adhesión sentimental. Admitir válido el método de este film no significa, sin embargo, creer que devienen inaceptables otras maneras de hacer cine. Ya hay quienes han decretado (así lo hace, por ejemplo, Julio García Espinosa en *Cine Cubano*), la pena de muerte del cine-comunión como un cine-opio. Así que ya se sabe, de ahora en adelante nada de obras de comunión entre el espectador y el personaje o entre el espectador y el autor. Pero el arte no es una ciencia, o no lo será mientras los cerebros electrónicos no sustituyan por entero al ser humano y nos entreguen el único arte, el arte exacto como la fórmula dos más dos cuatro. Habrá tantas maneras de crear como artistas verdaderos haya.

*Salvatore Giuliano* no es el cine, sino uno de los muchos caminos del cine. Un excelente camino, por cierto. Un difícil camino, por cierto. ("Cine. Ascenso y caída de Robin Hood", octubre de 1964, p. 21)

En el otro plato de la balanza, cabe destacar la ambivalencia que despierta en el crítico la obra de Federico Fellini, convertido ya "en una verdadera *vedette* para el gran público" y entregado al papel *couché*, pese a las indudables bellezas que con frecuencia destila su obra; así, reprocha a *La dulce vida* (1960) una "sensualidad que no liga mucho con el acre sabor de la diatriba" contra la burguesía decadente y su falta de "movimiento interior"<sup>23</sup>; y acusa a "su film más

---

<sup>23</sup> "El problema es que hay un momento en que el film no tiene movimiento interior, en que lo dicho en una secuencia volverá a ser dicho en otra, y en otra, y en otra. Fellini intenta perpetuar el movimiento inicial incluyendo como motores dramáticos algunas escenas claves: el falso milagro, que es espectacular, pero que no toca las raíces de la alienación religiosa, excepto en el doloroso instante en que una mujer, arrodillada ante el árbol saqueado, mendiga una poca de salud para su niño; el encuentro de Marcello con su padre, quizá el episodio más triste y bello del film, el que mejor habla de la soledad humana; el suicidio del intelectual Steiner, que falla porque el personaje es abstracto, un arquetipo sin consistencia real; y el doble final con el ojo acusador del pez y el diálogo inútil entre Marcello y la niña fra-angelical, que resumen el mensaje místico de Fellini: cuando el mar arroja monstruos, hay que escuchar la voz de la Gracia Divina. Nosotros, que vemos con ojos materialistas lo que Fellini ve con ojos religiosos, aceptamos su testimonio, pero no su moraleja. Y lamentamos que *La dulce vida* se desarrolle más en extensión que en

personal, y desde luego uno de los films más personales de la historia del cine”, *Ocho y medio* (1963), de exceso de egolatría, pese a considerarlo “un film maravilloso, a veces fastidioso y barato y a veces, las más de las veces, regocijante y bello” cuya “principal cualidad [...] es su desenfrenada libertad”:

*Ocho y medio* es la historia de un film que se hace y deshace y rehace constantemente ante la mirada del espectador, siguiendo el ritmo de los deseos, los sueños, las obsesiones y los recuerdos del cineasta. Este cineasta es el propio Fellini, que se construye una imagen idealizada y vagamente irónica de sí mismo a través del actor Marcello Mastroianni. En un deseo de no dejar escapar ninguno de los elementos de la actividad creadora, Fellini crea también un *alter ego*, una conciencia crítica que le permite matar dos pájaros de una pedrada: por un lado nos hace ver hasta qué punto es consciente de sus limitaciones y manías, y cómo cada obra suya nace acompañada de un lúcido esfuerzo de autocrítica; por otro, anula subjetivamente las objeciones que los críticos no dejarán de hacerle, encerrándolos simbólicamente en su propio film. Esta astuta invención le permite incorporar a la galería de los personajes del cine uno hasta ahora ausente: el crítico cinematográfico.

El aparente tema de *Ocho y medio*, la incapacidad de crear de un realizador que se siente vacío de mensaje y acosado por la crítica y la autocrítica, no es en realidad más que un falso tema, una piel de oveja con la que el lobo pretende hacernos creer en una súbita humildad que está lejos de sentir. En realidad en este film sobre la imposibilidad de hacer un film, Fellini se sirve de un *leitmotiv* del arte contemporáneo, el creador como tema de su obra, o la obra de arte que se autocrítica, para jactarse como nunca de sus dotes de demiurgo. Supremo acto de vanidad, esta aparente confesión de impotencia estalla como un juego malabar o como un acto de magia –no hay que olvidar que Fellini considera entre sus fuentes de Eliphaz Levi y Cagliostro– en los que Fellini, ebrio de sí mismo, se desdobra en incesantes Fellinis como hacía el buen viejo Meliés en aquellos inocentes trucos que nos lo mostraban plural y vario [...].

[...] Fellini se deja llevar por la corriente de su imaginación y da libre curso a sus recuerdos y obsesiones más perentorios, olvidándose de todo cuidado de estructura, ritmo, progresión dramática, o psicología de los personajes [...]. En realidad, asombrarse por la “novedad” formal de *Ocho y medio* significa ignorar la previa existencia, en la historia del cine, de films como *Un perro andaluz* y *La edad de oro* [...].

La prodigiosa libertad de *Ocho y medio* proviene de las intrépidas e irrefrenables ansias de confesión que Fellini experimenta ante un público que ya *La Strada* y *La dolce vita* han hecho “suyo”. Gracias a que siente este público dispuesto a las más deliciosas complicidades, Fellini se permite publicar su sueño (por lo demás bastante común) de la felicidad masculina, realizando esa escena

---

profundidad.” (“De adentro y de afuera. Cine. *La dulce vida*”, viernes 27 de septiembre de 1963, p. 6).

del *harem* con una feérica suntuosidad que el mismísimo Ophuls le enviaría, o bien se permite asesinar al Crítico, esa impertinente versión de Pepe Grillo, cuya muerte, como bien sabe Fellini, no entristecerá en absoluto al público (y con razón, porque el crítico no es necesario a la obra de arte, al menos con el carácter absoluto con que es necesario el público). Poco importa la casi nula profundidad de estas imágenes arrancadas al “mundo subconsciente”, o mejor dicho la falsa profundidad de este film. Lo que termina arrebatándonos es esa libertad de Fellini y el potente curso de su inspiración, aunque este viaje al fondo de sí mismo se realice en sentido horizontal y no, como esperaban los que creían en un Fellini filósofo y ontológico, en sentido vertical y profundo. No dejemos de tener en cuenta que Fellini se pretende mago antes que místico o poeta. En él domina su gusto del espectáculo, es decir, de lo exterior, y de ahí su preferencia por ciertas insólitas asociaciones que tanto acercan su film a los ensayos surrealistas [...]. Pero más que un surrealista que se ignora, Fellini es un expresionista barroco [...]. Pero ya hemos dicho que Fellini juega un doble juego y que en realidad está mimando esta angustia, esta impotencia, para mejor sorprender al espectador con sus dotes de funámbulo. [...]

¿Es *Ocho y medio* una obra maestra? La *obra maestra*, así, en general, no existe, y quizá el arte moderno comenzó el día en que unos cuantos artistas hicieron ese descubrimiento y se vieron aliviados de esa obsesión. *Ocho y medio* es, simplemente, la obra maestra de Fellini. Obra desigual, amorfa, visceral y cálida, abierta y no acabada, es una de las más libres que posee un arte que se caracteriza por sus múltiples servidumbres. (“Fellini por Fellini”, marzo-abril de 1965, pp. 12-13).

Más firme es el abierto rechazo de las películas de Mauro Bolognini, quien “dio todo lo que podría dar en su *Bello Antonio*”, a propósito del estreno de *La noche brava* (1959), que tilda de “superficial” (“Cinecrítica. “...que las noches de ronda no son buenas”, 9 de marzo de 1964, p. 7), y del estreno de *La Viaccia* (1961), “cine decorativo, cine para atraer el ojo y nada más”, puro ejercicio de “fuegos artificiales” (“Cine. Las nieves de antaño”, 20 de abril de 1964, p. 19; y “Cinecrítica. *La Viaccia*”, 23 de abril de 1964, p. 7); asimismo con las de René Clair (“Cinecrítica. René Clair, el tiempo y la Academia”, 10 de enero de 1964, p. 11), cuya *Todo el oro del mundo* (1961) juzga “barata, convencional y fácil”; Mario Camerini (“Cinecrítica. Ser joven no significa ser bobo”, 29 de febrero de 1964, p. 11), del que analiza *Primer amor* (1958), film “mediocre y blandengue” que ofrece una “visión falsa y conformista de la adolescencia”; Terence Young (“Cinecrítica. 1, 2, 3, 4”, 3 de abril de 1964, p. 7) o Michael Anderson (“Cinecrítica. Mejor será que Verne no resucite”, 14 de enero de 1964, p. 11) y su disparatada adaptación de *La vuelta al mundo en 80 días* (1956), que “no es un film, es un simple celuloide. Para ser un film necesitaría ser cine, lo único que no es entre todas las cosas que quiere ser”.

Una atención especial merece, por el contrario, el comentario de la única película española –si exceptuamos, como se ha dicho, *Viridiana*, de la que me ocupo más adelante– que mereció la atención de José de la Colina. La reseña de *Plácido* (1961), de Luis García Berlanga, empieza con una serie de consideraciones sobre el humorismo español, que no es humor sino “mala leche”, “un fermento de la cultura española” que “sube desde las más bajas regiones ciudadanas, pasa por ese crítico perpetuo que es el hombre de mesa de café y culmina en nombres como Baroja, Unamuno, Valle-Inclán”. Buena muestra de ello es la película de Berlanga, por obra y gracia del argumento y guión de Rafael Azcona:

Los autores tratan de echar fuera la irritación de vivir en la sociedad franquista, en medio de la injusticia, el egoísmo y la mediocridad disfrazados de buenas costumbres y cristiano amor al prójimo. La clase media y la burguesía española fundan su vida en las buenas apariencias, en una serie de actitudes prefijadas por el qué dirán. Todo el *show* caritativo de sentar un pobre a la mesa, en la cena de Nochebuena, parte del afán de no parecer menos que el vecino [...]. Es la sempiterna decencia burguesa, más atenta a la forma que al contenido [...]. Y por supuesto, alrededor de estas situaciones tiene que proliferar toda una palabrería conceptuosa, la afición de cierto español a la rimbombancia y la perífrasis. Los personajes de *Plácido* hablan menos para comunicarse que para oírse, es una afirmación del yo puramente verbal. Una palabrería incontentida, mareante, recorre todo el film.

Pero el sarcasmo de Berlanga y Azcona no apunta sólo contra una clase. Su irritación es más profunda, penetra todo el andamiaje social de la España contemporánea. El film va adquiriendo de escena en escena una virulencia feroz. Esta humanidad caduca, epiléptica, afligida de charlatanería, mediocridad y parasitismo, no será toda España, pero es uno de sus aspectos más sintomáticos. Ante esos burgueses hipócritas y ridículos, Berlanga y Azcona no colocan unos pobres embellecidos, idealizados. La pobreza no hace mejor a nadie (aunque eso pregone el catolicismo, para beneplácito de los que son católicos pero no pobres). Desde luego, la simpatía de los autores de *Plácido* está del lado de éste y de su familia, pero no los ve como seres perfectos. Plácido y los suyos han sido de algún modo corrompidos por el orden social español: a su vez se aprovechan de la mascarada caritativa, se hacen cómplices en ella, aceptan limosna [...]. Berlanga no busca nuestra compasión por el “buen hombre” Plácido; busca nuestra simpatía hacia él, porque es el hombre que trabaja, que vive las innumerables dificultades cotidianas y la inquietud porque los suyos coman; pero a la vez nos muestra su inconsciencia ante su propia alienación.

Ese mérito reside en el “excelente guión de Azcona, escrito con un franco rechazo de las leyes de la estructura dramática, rico en detalles significativos, en

anotaciones **cáusicas**"; la dirección, sin embargo, "con frecuencia pobre e incluso casi inexistente", no **compasa** dichas virtudes:

Fiel a ciertos principios neorrealistas, Berlanga escoge poco en el aluvión de materia prima que le ofrece este trozo de vida española. Los elementos no han sido estratificados, y el resultado es una puesta en escena abigarrada en la que las escenas y los personajes se atropellan ante la cámara. El espectador, confuso, no sabe por dónde dirigir la atención. Los personajes se mueven mucho, pero en realidad falta un movimiento interno del film. La impresión de conjunto es que se trata de un retrato de familia en el que los personajes luchan a codazos por destacar más que otros ante el objetivo. A veces esta confusión ayuda al tono y a la intención del film, a veces fatiga al espectador, le impide una contemplación lúcida.

Con todo, la película destaca como "una comedia amarga, que deja un sabor acre en la boca después de la carcajada", como "un gesto de malhumorado inconformismo en el letárgico cine español" ("Cine. *Plácido*", 2 de mayo de 1963, p. 14).

#### 2.4. *Cine japonés*

Tampoco faltaron en las pantallas habaneras, a lo largo de aquellos primeros sesenta, algunas muestras del cine japonés, principalmente del más destacado de sus directores, Akira Kurosawa; a éste, y a su habitual tándem con el actor Toshio Mifune, dedica José de la Colina un trabajo sobre *El bravo (Yojimbo)*, 1961) y dos más acerca de *Los malos duermen bien* (1960). En el primero desarrolla el paralelismo de la obra del japonés con el *western* norteamericano:

Kurosawa respeta todas las reglas del género, pero añade una manera de ver muy propia de la pintura japonesa, y logra imponer a la violencia que ocupa el film un cierto orden, una cierta serenidad, gracias a su asombroso sentido del ritmo y a unos encuadres de refinada belleza.

Lo más destacable del film estriba, sin embargo y a juicio del crítico, en el personaje del samurai protagonista:

En el cine épico el hombre siempre se ve emplazado a actuar como única manera de resolver su destino y de hacerse a sí mismo. El samurai de *Yojimbo* es

un hombre disponible, un hombre que practica su oficio para ganarse la vida, no por una íntima razón moral. Pero desde el momento en que llega a la aldea, esa aldea crepuscular en que el viento sopla como un constante augurio de sucesos terribles, y se ve solicitado o amenazado por cada uno de los bandos beligerantes, algo sucede en él. Este hombre que hasta el momento ha encontrado en la violencia su razón de ser, decide acabar con ella, oponiéndola a sí misma.

En los dos artículos dedicados a *Los malos duermen bien* José de la Colina destaca la vinculación genérica de dicha película con el cine negro americano, al tiempo que le reprocha la falta de esa “vena poética” que evidencian los filmes del japonés rodados en exteriores:

Kurosawa no encuentra la inspiración que suelen proporcionarle el aire libre, el viento, la lluvia y la cólera de los samurais, y fracasa en su intento de utilizar los recursos del cine negro como medios para crear un equivalente de su cine épico, porque le falta justamente el medio natural para el hecho épico, le falta el espacio abierto y el aire que circula entre los personajes, le falta la acción física como exigencia, culminación y expresión del acto moral. (“Cine. ¡Elsinor, Elsinor”, 20 de marzo de 1964, p. 18)

Con todo, y a pesar de que “no alcanza nunca la altura artística de *Los siete samurais*, *La fortaleza escondida* y *El bravo*”, y de que su carencia de “densidad psicológica” la sitúa “muy debajo de las grandes obras del cine negro, como *El halcón maltés*, de John Huston, y sobre todo *The big sleep* [...] de Howard Hawks”, *Los malos duermen bien* le parece un film “correctamente elaborado, provisto de buenos momentos e incluso de alguna intención crítica contra las maniobras del capital nipón” (“Cinecrítica. Se acabaron los Samurais que iban solos por el monte”, 25 de febrero de 1964, p. 9) y el crítico augura, de forma clarividente, las “muchas sorpresas” que “Kurosawa nos guarda aún —esperamos— [...] en las amplias mangas de su kimono” (“Cine. ¡Elsinor, Elsinor”).

Junto a Kurosawa, desfilan también ocasionalmente por la pluma de José de la Colina la obra de otros realizadores japoneses, aunque su criterio no fuera siempre tan benévolo; en concreto, acerca de *Cerdos y barcos de guerra* (1961) de Shohei Imamura, el crítico señala que, pese a ser una “denuncia de la corrupción que las bases yanquis llevan a los puertos del Japón”, “Shohei Imamura se embarca en una mala copia de los films gangsteriles norteamericanos, acumula repugnancias y melodrama, enreda la trama hasta el absurdo y llega al contrasentido de resolver con la violencia un film dirigido contra la violencia”, con lo que la denuncia es “llevada sólo al plano de las apariencias y no de los motivos y las causas” (“De

adentro y de afuera. Del cine japonés. Gangsters, cerdos y barcos de guerra y una aparente denuncia”, 23 de noviembre de 1963, p. 11); a propósito de *La isla desnuda* (1960) de Kaneto Shindo, escribe, todavía de forma más contundente, que su director “ha realizado el previsible milagro de expresar lo arduo, laborioso y aburrido de la existencia humana a través de un film arduo, laborioso y aburrido”, al tiempo que critica su uso del primer plano y los prolongados silencios como una “extorsión sentimental al espectador mediante trucos que quieren pasar por procedimientos poéticos” y que le hacen añorar la maestría de Kurosawa (“Cine. La isla sin tesoro”, 20 de mayo de 1964, pp. 20-21); finalmente, la reseña de *Harakiri* (*Seppuku*, 1962) de Masaki Kobayashi incide en esa misma nostalgia del maestro al analizar “este film de samurais [...] contra los samurais, contra el honor castrense y los códigos de la violencia” que, pese a su carácter “desmitificador” y algunas “buenas ideas”, sucumbe víctima de “la pesadez y torpeza de un argumento explicativo, repetidor y sin ritmo, y del deseo de disfrazar la exasperación melodramática bajo un naturalismo de dudoso buen gusto” (“Cine. Sombría historia, narrador más sombrío”, 5 de julio de 1964, p. 20).

## 2.5. El cine cubano y las polémicas culturales de los sesenta

Sorprende, sin embargo, que apenas dedicara el crítico, durante su estancia en la isla, una decena de sus crónicas al cine realizado en Cuba, con una especial atención al documental, que raras veces traspasaba la barrera de los preestrenos<sup>24</sup>; en ellas elogia, por ejemplo, “la mirada de Guillén Landrián, que a

---

<sup>24</sup> En concreto reseña *En un barrio viejo*, de Nicolás Guillén Landrián (“De adentro y de afuera. Cine. *En un barrio viejo*”, 4 de octubre de 1963, p. 9); *Gente de Moscú*, de Roberto Fandiño (“De adentro y de afuera. Cine. *Gente de Moscú*”, 9 de octubre de 1963, p. 9); *El Retrato*, de Humberto Solás y Óscar Valdés (“De adentro y de afuera. Cine. Un autorretrato doble”, 4 de noviembre de 1963, p. 13); *Cumbite*, de Tomás Gutiérrez Alea (“*Cumbite*”, octubre-noviembre 1963, pp. 41-49); *Cuentos del Alhambra*, de Manuel Octavio Gómez (“Cinecrítica. *Cuentos del Alhambra*. Viaje al fondo del recuerdo habanero”, 25 de enero de 1964, p. 13) y *El parque*, de Fernando Villaverde (“Cinecrítica. ¡Esos viejos del Parque Central!”, 31 de enero de 1964, p. 11). Además de esas muestras del cine cubano, prestará también atención a algunas co-producciones rodadas en la isla por realizadores extranjeros: *Cuba, sí*, de Chris Marker (“De adentro y de afuera. Cine. Chris mira hacia Cuba”, 18 de octubre de 1963, p. 9); *Preludio 11*, de Kurt Maetzig (“Cinecrítica. *Preludio 11*: un fallido film de acción”, 4 de febrero de 1964, p. 9); *Crónica cubana*, de Ugo Ulive (“Cine. Crónica de una crónica”, 20 de julio de 1964, pp. 14-15); y *Soy Cuba*, de Kalatazov y Urusevski (“Cine. Una cámara embriagada con todopoderío”, 10 de agosto de 1964, p. 13). De estas últimas, José de la Colina tan solo salvará la mirada de Chris Marker, uno de los pocos artistas que “están realmente en consonancia con el momento”: “Atento no sólo a las formas tradicionales del arte y la literatura, sino también a la mitología moderna, a la ciencia-ficción, a los cómics, a

veces es irónica y a veces poética y a veces demasiado fragmentaria, pero que tiene siempre un *feeling* muy personal para lo insólito que se esconde en las casas, en los objetos, en las personas de la realidad habanera” (“De adentro y de afuera. Cine. *En un barrio viejo*”, p. 9); en su opinión, el trabajo de Roberto Fandiño es “un cortometraje muy personal, con un estilo que parece marchar al azar, pero cuyo bello desorden es un efecto del arte”, y lo considera “uno de los más logrados del ICAIC” (“De adentro y de afuera. Cine. *Gente de Moscú*”, p. 9); el cuento de Humberto Solás y Óscar Valdés le llama la atención “por la suntuosidad de sus encuadres, por el logro de una atmósfera romántica, y por la sutileza con que ha sido tratada una leve anécdota que aparentemente lleva a un cuento de misterio y en realidad es sólo un motivo para contar una aventura interior”, y afirma que le recuerda el clima del cine expresionista alemán “porque la naturaleza se convierte en realidad en un reflejo del estado de ánimo del personaje”, al tiempo que lo destaca por ser “la primera obra surgida del ICAIC en la que predomina la imaginación, una imaginación llena de sensibilidad” (“De adentro y de afuera. Cine. Un autorretrato doble”, p. 13); y el análisis de la película de Fernando Villaverde le provoca un comentario –sobre el que volveré más adelante– acerca de las relaciones entre cine y realidad, al tiempo que le produce sensaciones contradictorias:

*El Parque* es un documental que impresiona por su reiterada obsesión de la vejez [...]. Pero impresiona también porque tras su aparente ternura –expresada en unos cuantos textos literariamente buenos de Miñuca Naredo, esposa del realizador– se adivina una crueldad atroz, la crueldad que denota el impudor con que se ha perseguido estos rostros para impresionarnos con ellos, convirtiéndolos en ilustraciones ejemplares de una meditación sobre ciertos “temas eternos”. Es un film que deja ver un talento inquieto y agudamente observador, que aún no logra dar unidad a sus obras. Pero también es uno de los films más desagradables que hemos visto, porque nos deja la sensación de haber violado la intimidad de unos seres sólo para pronunciar unas cuantas frases sobre el hombre en general, para alcanzar una profundidad presupuesta. Es decir, que en cierto modo, el

---

toda una serie de manifestaciones nuevas y generalmente despreciadas, Chris Marker es un viajero apasionado que ha sustituido el diario de viaje por la cámara. Después de analizar la agonía impuesta del arte africano (*Las estatuas también mueren*), de escribir en imágenes unas *Cartas de Siberia*, de contarnos las impresiones de un *Domingo en Pekín* y traer de Israel la *Descripción de un combate*, Marker quiso explorar la Revolución Cubana de cada día y vino en 1961 a captar ese testimonio que rotundamente se titula *Cuba sí*, logrando de este modo [...] el más ágil, penetrante, entretenido y *comprometido* film sobre la Cuba de hoy. La imagen y el comentario tienen la fluidez de la mirada y del pensamiento, sugieren en lugar de predicar o demostrar, son un ejemplo difícil y tentador para los cineastas que se forman en Cuba” (Íbid.).

director se ha servido de esos hombres y mujeres para hacer una obra impresionante. ¿No hubiera sido mejor que el film sirviera a ellos? (“Cinecrítica. ¡Esos viejos del Parque Central!”, 31 de enero de 1964, p. 11)

De algunas de esas cintas –*El retrato, En un barrio viejo, El parque, Cuentos del Alhambra*– al crítico le desconcierta, sin embargo, que, aun siendo los realizadores del nuevo cine cubano “gente joven, que viven su tiempo, que son inquietos y están al tanto del cine que se hace en otras partes del mundo”, en lugar de dar en sus películas “un testimonio de sus experiencias”, “la visión de los problemas de una generación joven”, hayan optado mayoritariamente por “los temas referidos al pasado y a la vejez”; “quizá sea así –concluye– porque [...] nadie puede vivir una gran pasión y al mismo tiempo juzgarla objetivamente” (“Cinecrítica. *Cuentos del Alhambra...*”). Finalmente, en el reportaje dedicado al tercer largometraje de Tomás Gutiérrez Alea, *Cumbite*, el crítico relata su viaje a Baitiquirí (Guantánamo) –un viaje marcado por la “nota sombría” de la base norteamericana–, donde el equipo de Titón llevaba a cabo la filmación de ese “cuadro de la miseria del campo haitiano, una historia de injusticia, de atraso, de odios fratricidas, y a la vez una historia de amor entre enemigos, como *Tristán e Isolda* y *Romeo y Julieta*” (“*Cumbite*”, p. 46):

Titón no tiene una estética rígida para filmar, todas las maneras le parecen buenas si *funcionan* y si pueden alcanzar homogeneidad en el conjunto de la obra. Una gran mayoría de secuencias las ha filmado con cámara libre, pero también se decide, como él dice, a realizar “un plano académico”, con *claquette*, cámara decentemente estática y todas las reglas. Esta flexibilidad dará mucha vida a la película. (Íd.)

Su interés por el cine cubano quedará, sin embargo, patente en el minucioso repaso que de la producción de la isla tras la Revolución realiza para *Casa de las Américas* (“El cine”, enero-abril 1964, pp. 126-129). Aunque en ese texto empieza recordando la labor de algunos de los iniciadores del cine cubano –Díaz Quesada, Ramón Peón, Ernesto Caparrós– y, por descontado, el trabajo del grupo Nuestro Tiempo que cristalizó en el rodaje de *El mégano* (1955), admite, sin embargo, que

...el cine cubano –como arte, como medio de expresión, como arma de combate– nace al triunfar, en los primeros días de 1959, el Movimiento revolucionario, y al poner el gobierno el cine en manos de los aficionados y de los técnicos capaces. Así, junto a quienes, durante la tiranía de Batista, hubieron de

conformarse con ejercer la crítica de cine, la discusión en los cineclubs y algunas experiencias aisladas a través de medios materiales precarios, se forma hoy en el estudio y en la práctica de todos los oficios del cine una generación de jóvenes realizadores, argumentistas, fotógrafos, iluminadores, etcétera. En el seno del ICAIC [...] existe actualmente una amplia libertad para el desarrollo de los talentos individuales y para la expresión de las concepciones de la realidad peculiares de esos cineastas, dentro de una tradición de busca y de inconformismo. (p. 126)

A continuación, dedicará José de la Colina la mayor parte del artículo a repasar, someramente y sin complacencias, distribuyendo ecuánimemente críticas y elogios, la obra reciente de algunos de los realizadores más destacados de ese nuevo cine cubano: Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Jorge Fraga, José Miguel García Ascot, Óscar Torres, Alberto Roldán, Fausto Canel, Roberto Fandiño, Óscar Valdés, Humberto Solás, Fernando Villaverde, Jose Massip; y concluye:

Hemos querido informar sobre los aspectos salientes de una producción que empieza a sentar las bases de una industria y limitar el ejercicio crítico, pues todos estos realizadores empiezan apenas a crear una temática y un estilo. Importa decir que este quehacer artístico es tanto más difícil en cuanto carece de una tradición cinematográfica en que apoyarse. Inevitablemente surge la tentación de otras cinematografías más desarrolladas, las europeas principalmente, y sobre todo la influencia de la *nouvelle vague* francesa y de las diversas tendencias del *free cinema*. La experimentación y la busca son resultado de esa atención a las experiencias de otros, y la falta de tradición puede a veces hacerlas desarrollarse sobre un terreno frágil, que suscite algunos fracasos. Pero estos riesgos están formando a los jóvenes cineastas cubanos, madurándolos con una rapidez asombrosa. Quizá en un cercano futuro pueda hablarse de un sentido cubano del cine. De eso creemos que hay ya primicias. (p. 129)

Las reflexiones anteriores denotan la atención con que el hispanomexicano seguía las discusiones y polémicas que envolvieron al nuevo cine cubano en aquellos primeros años de su andadura. A principios de julio de 1963, por ejemplo, participa en los debates que en el ICAIC mantienen

...un grupo de directores y asistentes de dirección del Departamento de Programación Artística de la Empresa de Estudios Cinematográficos [...], con el propósito de discutir algunos aspectos de los problemas fundamentales de la

estética y sus vínculos con la política cultural (“Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos”, octubre-noviembre 1963, p. 15)<sup>25</sup>.

El 18 del mismo mes harán públicas sus conclusiones, que aspiran a sentar los principios del desarrollo de la cultura en la nueva sociedad revolucionaria; para ello reafirman, por un lado, la unidad de la cultura humana más allá de las diferencias de clase o de nacionalidad –cultura burguesa y cultura proletaria no son, en consecuencia, antagónicamente excluyentes–; y, por el otro, que las categorías formales del arte no están necesariamente determinadas por la clase que las origina:

El arte, fenómeno social, está condicionado por agentes que trascienden su propia naturaleza. Una prueba, entre otras, consiste en que la expresión de nuevos contenidos requiere del artista la búsqueda y realización de formas nuevas.

Pero el arte no se reduce a sus determinantes exteriores.

El arte es un reflejo de la realidad y, al mismo tiempo, una realidad objetiva. Como tal, actúa sobre sí mismo y es, en primera instancia, un determinante esencial de su propio desarrollo. (Ibid., pp. 16-17)

Utilizan la comparación entre Thomas Mann, burgués liberal pero mejor escritor que Dmitri Furmanov, marxista-leninista, para demostrar “la independencia relativa que se manifiesta en el desarrollo de las formas artísticas, con respecto al nivel de desarrollo de las fuerzas productivas, con respecto al carácter de las relaciones de producción y, por ende, con respecto a la lucha de clases”. Y concluyen:

Por lo tanto, como expresión del principio de libertad formal: en la lucha de ideas y tendencias estéticas, la victoria posible de una tendencia sobre las otras no

---

<sup>25</sup> Ese debate tiene sus antecedentes inmediatos en las polémicas que rodearon en 1961 al documental *PM*, las célebres palabras de Fidel a los intelectuales en junio y la suspensión, en noviembre, de *Lunes de Revolución*. Si en aquel momento tanto el ICAIC como los sectores culturales más dogmáticos coincidieron en considerar inoportuno el documental de Saba Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal, en este nuevo debate los entonces aliados hubieron de enfrentarse. Los resultados del mismo fueron también publicados en el número 23 de *La Gaceta de Cuba* (3 de agosto de 1963), pp. 8-9, y parcialmente en número 33 de *Bohemia* (16 de agosto 1963), p. 35. El hecho de que José de la Colina figurara entre ese grupo de “directores y asistentes de dirección” tal vez signifique, no sólo que el escritor debía de estar de alguna manera vinculado con el ICAIC, sino que probablemente aspiraba, como hiciera su amigo García Ascot, a iniciarse en la dirección.

puede ser consecuencia de la supresión de las demás, atribuyendo carácter de clase a las formas artísticas, sino resultado de su superación teórica y, sobre todo, práctica.

La supresión de expresiones artísticas, mediante el procedimiento de atribuir carácter de clase a las formas artísticas, lejos de propiciar el desarrollo de la lucha entre tendencias e ideas estéticas –y propiciar el desarrollo del arte–, restringe arbitrariamente las condiciones de la lucha y restringe el desarrollo del arte. (ibid., p. 17)<sup>26</sup>

La publicación de dichas conclusiones iba a provocar un nutrido debate que se manifiesta en los meses siguientes en las páginas de diversas revistas cubanas (v. Pogolotti, 2007; Guanche Zaldívar, 2008, 2009 y del Valle Casals, 2009) y que se centra en la polémica entre Alfredo Guevara y Blas Roca. Por un lado los cineastas, defensores de la independencia de su tarea, plantean que, si bien la creación artística está condicionada por la situación histórica y la apropiación por parte de la burguesía de las competencias artísticas ha alejado generalmente a las clases trabajadoras tanto de la práctica como de la recepción del arte, ello no anula, sin embargo, la validez estética –incluso su eventual capacidad de rebelión tanto estética como política– de las creaciones bajo el dominio de dicha clase; por el otro, los sectores más dogmáticos del pensamiento marxista defienden la estrecha dependencia de cultura y lucha de clases, insistirán en la necesaria ruptura con todo el arte realizado bajo el dominio de la burguesía y reprocharán a los creadores por no haberse liberado de su formación pequeño-burguesa<sup>27</sup>.

---

<sup>26</sup> Firman el manifiesto: Raúl Molina, Manuel Pérez, Ramón Piqué, Óscar Valdés, Humberto Solás, Miguel Torres, Alberto Roldán, Iberé Cavalcanti, Fidelis Sarno, Antonio Henríquez, Pastor Vega, José de la Colina, Tomás Gutiérrez Alea, Sarah Gómez, Octavio Cortázar, Mario Trejo, José Massip, Julio García Espinosa, Roberto Fandiño, Ildefonso Ramos, Jorge Fraga, Amaro Gómez, Fernando Villaverde, Octavio Basilio, Pedro Jorge Ortega, Manuel Octavio Gómez, Fausto Canel, Nicolás M. Guillén y Fermín Borges.

<sup>27</sup> Años después, Julio García Espinosa recordaría aquella encrucijada en los siguientes términos: “En el caso de Cuba se nos presentaba la opción del realismo socialista. Pero la opción no resultaba ninguna tentación. No era más el cine de los primeros años de la Revolución de Octubre. Así, lo que nos llegaba, salvo raras y honrosas excepciones, era un cine maniqueo y totalmente domesticado. Pero, además, un cine expresado, mucho más y nada menos, que en los términos del modelo norteamericano. Sin embargo, la razón que más se nos revelaba era que la Revolución Cubana se nutría, respiraba, vivía, al calor de una verdadera independencia nacional, y era este calor afán común en el resto de América Latina. Por eso fue, y es un hecho orgánico natural, que el cine cubano, desde sus inicios, cerrara filas con el Nuevo Cine Latinoamericano.” (“Por un cine imperfecto (Veinticinco años después)” (1996), recogido en *Un largo camino hacia la luz*, 2000, p. 154).

## 2.6. El cine de la Europa del Este

El acuerdo de José de la Colina con los principios del manifiesto de los cineastas se evidencia en la crítica que realiza del cine que en aquellos años llegaba de los países de influencia soviética, donde discrimina claramente aquellas obras que, en la estela del llamado “realismo socialista”, presentan una visión dogmática y maniquea de la historia y la realidad, de aquellas otras más complejas que, de Eisenstein a Polanski, constituyen la vertiente más renovadora del cine realizado en los países del Este.

De ese modo, por ejemplo, al analizar *A los cuatro vientos* (1962), de Stanislav Rostoski, considera que “ni el argumento ni los personajes ni la forma del film superan el sentimentalismo fácil, la sicología convencional, el lirismo consabido” (“De adentro y de afuera. Cine”, 29 de octubre de 1963, p. 9); o acerca de *Desnudo entre lobos* (1963), del germano-oriental Frank Beyer, critica que su director “no sabe eludir las facilidades del cine 'ejemplar’”:

*Desnudo entre lobos* pudo haber sido profundo, si hubiera tratado en su complejidad el conflicto que representaba para los prisioneros salvar la vida de un niño poniendo en riesgo la de un gran número de compañeros. En esa contradicción, que muestra la grandeza de la condición humana, por encima del “sentido común” y de una moral esquemática, hubiera residido, mediante una dirección inspirada, la profundidad posible del film. Pero Beyer prefiere quedarse en las significaciones directas y en el nivel de lo anecdótico, así que, sin rozar siquiera la condición contradictoria del hombre, resuelve el conflicto de un modo verbal y sumario. Y si es cierto que se apoya en buenos actores, también lo es que su abuso del primer plano para dramatizar fotogénicamente los gestos de los personajes cae en cierta retórica más efectista que eficaz, ya superada por el cine moderno. De este modo el film se queda generalmente en un film de “suspense”, es decir: de emoción enteramente superficial, cuando pudo ser mucho más que eso. (“Cinecrítica. *Desnudo entre lobos*. Sólo un film de suspense”, 8 de febrero de 1964, p. 11)

A José de la Colina parece molestarle especialmente que ese cine realizado en el Este de Europa malgaste sus energías en nutrir de películas géneros ya gastados y agotados por el cine comercial; en esa línea, considera *La semana tiene un domingo* (1960), film checo-húngaro dirigido por el magiar Félix Mariassy, “banal como aquellas comedias sentimentales que Hollywood solía hacer por los años 30”, y con una

...capacidad generadora de aburrimiento [...] sólo comparable a la de los films de Sarita Montiel (famosa por sus fotogénicas amígdalas) o los documentales esos de Walt Disney donde los topitos se encuentran con los conejitos y les dan los buenos días y todos los animales son tan encantadores y tan humanos que dan ganas de arrojar de casa a nuestro gato, por subdesarrollado y antipático. (“Cinecrítica. Pianistas, cantantes, gatos y tías: pequeños burgueses en la sala”, 20 de febrero de 1964, p. 9)

Una idea semejante se desprende de los tres artículos que dedica a *Un día, un gato* (1963) de Vojtech Jasný, “una fábula a la manera de los *musicals* de Hollywood” (“Cine. Moraleja en la ciudad vieja”, 1 de abril de 1964, p. 12). Si bien cree que su director es “una de las personalidades más inquietas y más consideradas del cine checo” y elogia de la cinta “una buena idea argumental”, “la simpatía de la intención” –“el socialismo sólo puede construirse con sinceridad y verdad”– (“De adentro y de afuera. Cinecrítica. Los Gatos se ponen a veces un tanto moralistas”, 3 de enero de 1964, p. 11), la valentía de aventurarse en un género –la comedia musical– “que los realizadores de Hollywood parecen abandonar (por incosteabilidad, por cansancio, o quizá por el derrumbe del tradicional optimismo norteamericano) y que el cine socialista ha explorado poco, por no decir nada”<sup>28</sup> y “la exquisita fotografía de Jaroslav Kucera, que sabe dar a las viejas ciudades checas las tonalidades de un Vermeer o un Canaletto”, le reprocha, sin embargo, además de la ausencia del ritmo imprescindible en toda comedia musical que se precie –“una invitación a la somnolencia”–, “su enfermiza tendencia a dejarse seducir por los más baratos resplandores de la Moraleja”:

Soportar la Moraleja era en los días de nuestra infancia el gravoso impuesto que debíamos pagar por el placer de escuchar una bella historia. Creo que el arte es asunto de moral, y por la misma razón creo que la Moraleja, con su acre olor de santidad, con su archiconocida maniobra de purgante envuelto en caramelo, no tiene nada que hacer en él. Hay momentos en que, por culpa de la Moraleja, el film de Jasný se ve envuelto en una atmósfera lacrimosa, dulzona, blandengue. (“Cine. Moraleja en la ciudad vieja”, p. 12)

---

<sup>28</sup> “La comedia musical –añade– es un género aptísimo para suscitar lo “real maravilloso”, para encontrar la poesía en lo cotidiano. De los *musicals* dice Ado Kyrou que “exploran lo maravilloso mediante la acción, el ritmo, la fantasía. Expresan todos los misterios de la realidad, sin tener el aspecto de tocarla. Son la mirada femenina, la falda que vuela, el movimiento que contiene todas las promesas de la alegría” (Íbid.)

En la crónica que días después le dedicará a la película profundiza de modo irónico en algunas de estas críticas:

He aquí a la Dama del Gato, a la Doncella vestida de rojo-revuelta, silenciosa, con la mirada abierta a todos los Arcanos, sacerdotisa del *Amour Fou*, que en el reverso de la pantalla es la actriz checa Emilie Vasaryová, y desde su Aparición creemos que de ahí en adelante todo será posible y que en la Ciudad Vieja, que es como Jericó esperando el sonido de la Trompeta de Louis Enormísimo Cronopio, la Fantasía va a reinar sobre esta ordenada colmena humana habitada por los Adoradores de las Avestruces Disecadas, por los Oscuros Vividores de la Rutina de Cada Día, por los que hacen pasar el Amor y la Alegría a través del ojo de aguja de la Mesura, la Seriedad y el Sentido Común. ¡Aleluya, Aleluya! Hemos recuperado el Reino de la Poesía, que parecía perdido para el cine desde que Cyd Charisse ya no levanta la pierna más bella del mundo sosteniendo en el pie el sombrero de Gene Kelly, ese momento intenso y perfecto, quizás el más hermoso y terrible de los que guarda la combustible memoria del celuloide.

Ya está Diana, la Doncella Roja, encaramada en el alto trapecio, ya nos domina con sus ojos negros y con los ojos de su gato, ya estamos nosotros entonando himnos de alabanza, ya van a caer los muros de Jericó... Y no caen. No caen. Maldición, no caen. ¿Y por qué no caen? ¿Por qué? [...] Inmediatamente, o antes si es posible, daré varias respuestas.

1. Los fabuladores de esta Fábula (el director Jasny y el impronunciable argumentista Brdecka), cansados de que los Adultos den lecciones de Moral a los Niños, decidieron que los Niños dieran lecciones de Moral a los Adultos, idea de trasnochada originalidad e insinuado acento cristiano ("Sed puros de corazón como los Niños") que resulta más antipática que la primera. [...] A decir verdad, el asunto nos importa un cuerno, como nos importaba un cuerno aquello de "a un panal de rica miel dos mil moscas acudieron que por golosas murieron presas de patas en él", ya que no hay nada menos emocionante que una Fábula ejemplar.

2. Al film le falta Verdad, porque cuando el Gato de Diana mira a todos con sus penetrantes Rayos X, todo el mundo adquiere el color de sus pecados, menos los Niños, y esto es francamente un abuso, porque si yo, Adulto pecador que soy, me pusiera a contar cuántos Niños mentirosos, murmuradores, hipócritas, envidiosos y crueles he conocido, no me bastarían los Cinco Mil Dedos del Doctor T.

3. Toda historia de Amor debe ser la historia de una Mirada, esto es un Decreto y aunque en *Un día un gato* esa Mirada ocurre (entre Emilie y uno que no soy yo) y es la mejor escena de todas, luego la misma Mirada se pierde y palidece, apareciendo débilmente por aquí y allá, como con vergüenza, y finalmente se

disuelve en un alba desoladora, igual que el Conde Nosferatu. Y es que la concepción que Jasny y Brdecka tienen del Amor es tan pura y casta que no es nada, o es muy poco, apenas el pretexto para un bucólico paseo al atardecer, más aburrido y picúo que el diario de una quinceañera enamorada del profesor de Literatura. ("Cine. Días, niños, gatos", 5 de abril de 1964, p. 21)

Esa crítica de un exceso de moralismo ejemplarizante tiene también su traducción política. A propósito de *Soy Cuba* (1964), film cubano-soviético de Kalatazov y Urusevski, aun elogiando la movilidad de la cámara, la insuperable calidad de la fotografía y la interpretación de algunos de sus actores, de la Colina denuncia la falsedad que se esconde tras su exceso retórico:

En *Soy Cuba* [...] una patrulla de guardias rurales apresa en aguas cenagosas a un trío de hombres del Gramma, perdidos y extenuados después del desembarco. Les arrojan a las caras la luz de las linternas y les van preguntando: "¿Dónde está Fidel?" Entonces los tres hombres contestan sucesivamente: "Yo soy Fidel". Ese momento debería ser emotivo, pero no lo es. En la muy desigual cinta norteamericana *Espartaco*, de Stanley Kubrick, un alto jefe del ejército imperial romano se enfrenta a los esclavos rebeldes derrotados y pregunta: "¿Quién es Espartaco?". Primero un hombre, luego otro, y otro, y al fin todos, responden: "Yo soy Espartaco". Ahí, sí, el espectador se siente tocado. ¿Por qué? En *Espartaco*, como el jefe está entre los esclavos presos, sus compañeros afirman ser él para salvarlo de la venganza imperial: ese acto obedece a una necesidad concreta y además adquiere una dimensión simbólica. En el caso de *Soy Cuba* los personajes se identifican con Fidel en un plano simbólico (en el sentido en que Fidel deja de ser sólo un hombre y deviene un vasto fenómeno social).

*Soy Cuba* no es un film de personajes, sino de símbolos. En él no hay estudiantes, obreros y campesinos, sino el Estudiante, el Obrero, el Campesino; es decir, ideas generales sobre esas realidades particulares, simbolizadas por enormes figuras de titanes. Todo tiene dimensiones titánicas gracias a la supresión de contradicciones y matices y al uso oblicuo, en contrapicado, de lentes gran-angulares de 9 milímetros. El resultado es una idealización tal de la realidad que resulta imposible reconocerla. La lucha revolucionaria cubana se ve como un duelo de gigantes que se desarrollara en el cielo mitológico de la Capilla Sixtina.

Todo esto se debe, no sólo a una excesiva sintetización en el argumento, sino también a concepción en imágenes. [...] Lo más apasionante son las difíciles hazañas fotográficas que la cámara realiza a través de un guión erizado de problemas visuales. Pero cuando un violinista, por ejemplo, demuestra en un concierto todo lo que puede hacer durar un trémolo, sale del terreno musical para entrar en el del virtuosismo, en la pura retórica. En *Soy Cuba* la cámara no sirve a los personajes, sino que los personajes sirven a la cámara, y se mueven para que ésta pueda estar constantemente en movimiento, luciendo sus habilidades. Todo esto quiere ser revolucionario artísticamente y ganar nuestro asombro a cualquier

precio. Así sucedería si no fuera porque hace cuarenta años Abel Gance lanzó cámaras en bolas de nieve o las puso a las grupas de los caballos al galope; si no fuera porque hace veinte años Orson Welles nos descubrió los prodigios de la filmación con grúas, de las tomas oblicuas (que ya venían del expresionismo alemán) y del plano secuencia, a más de otras innovaciones. [...].

La epopeya de la revolución cubana contiene de por sí todas las posibilidades de exaltación. Añadir a eso una forma exaltada, artificialmente exaltada, sólo podía conducir a esta película gigantesca que es también una gigantesca equivocación. Durante más de dos horas la pantalla está arrojando sobre el espectador una violencia de imágenes desmesuradas, gárgolas y esfinges que se van acumulando ante él, abrumándolo, venciénolo, en lugar de convencerlo y emocionarlo. ("Cine. Una cámara embriagada con todopoderío", 10 de agosto de 1964, p. 13)

Una actitud semejante adopta el crítico frente a otras películas que, como *Preludio 11* (1964) del alemán Kurt Maetzig o *Crónica cubana* (1963) del uruguayo Ugo Ulive, reproducen de manera excesivamente simplificadora la realidad de la Revolución cubana; respecto a la primera, los personajes le parecen "inconsistentes, porque se quedan en meras representaciones, en esquemas de actitudes morales, es decir: en ideas previas a su real presencia humana"; y añade:

En el arte narrativo, dramático o cinematográfico, un personaje está vivo en la medida en que podemos seguir descubriéndolo, y los personajes del *Preludio 11*, en algunos casos bien actuados, están dados de antemano, como nunca sucede en nuestro trato cotidiano. ("Cinecrítica. *Preludio 11*: un fallido film de acción", 4 de febrero de 1964, p. 9);

En relación a la segunda, le reprocha el exceso de "intención didáctica", que acaba falseando la realidad:

El film nos *demuestra* (y el arte rara vez sobrevive a una tentativa de *demostración*) cómo diferentes personajes representativos de su clase social, con su mentalidad típica, encuentran en los primeros días de la revolución cubana la revelación misma de su destino: la traición y el destierro para unos, el martirologio y el sacrificio para otros, o la libertad de pensar y de servir a la sociedad para los demás. Por lo tanto, hay aquí una intención didáctica de encarnar varias clases de determinados personajes para convertirlos en ejemplos de la acción revolucionaria sobre la sociedad. Por otro lado, los autores han querido que esos personajes sean algo más que tipos o representaciones esquemáticas, otorgándoles conflictos y sentimientos internos, y hasta cierta ambigüedad difusa que llamaremos dimensión psicológica.

Animado de dos intenciones, el film falla dos veces. Una obra con los efectos tan premeditados, con los personajes tan sometidos, no al curso de la vida, sino a las líneas de acción que les traza el autor, tiene más del tictac de un reloj que del latido de un corazón, si se me permite símil tan manoseado. En un reloj todo está previsto de antemano. En *Crónica cubana* sabemos desde el principio que el profesor pasará de una actitud no comprometida a la aceptación consciente de un compromiso, que los burgueses se harán gusanos, que Luis dejará de ser un *lumpen* y vestirá de miliciano, etcétera, etcétera. Por supuesto eso ha ocurrido, como todo el mundo sabe, pero el arte consiste en revelar, aun sobre el hecho más cotidiano y trivial, algo que no todo el mundo sabe. Y aquí no se nos dice nada sobre los personajes o sobre su conflicto que no sepa cualquier cubano o cualquier cinéfilo acostumbrado a los dramas ejemplares del cine de los años 30. [...] Y con el afán de llevar lo típico a sus significaciones más obvias, el film roza su propia caricatura cuando, por ejemplo, nos presenta una luna de miel entre Luis y Niurca, vestidos de milicianos (¡aun en la intimidad de esa noche!) y justamente en playa Girón en los momentos en que va a ser invadida. Sí, ya sé, también puede suceder. También puede suceder que la misma Niurca fuera empleada de La Época, el almacén incendiado. Pero tantas “coincidencias” hacen sentir que le están moviendo como un títere para que le pasen demasiadas cosas significativas. (“Cine. Crónica de una crónica”, 20 de julio de 1964, pp. 14-15)

En la misma línea, el análisis de *La tragedia optimista* (1963) de Samson Samsonov, basada en la obra teatral homónima de Vsevolod Vishnevski, sirve al crítico para denunciar la falsedad del llamado “realismo socialista”. Empieza reprochando a la película su carencia de “aliento épico”, como consecuencia de “un helado academicismo de “cuadro histórico” que impide que el film dé esa impresión de espacio abierto que necesita la epopeya” (“Cinecrítica. En *La Tragedia Optimista* no se oye soplar el viento de la epopeya”, 2 de marzo de 1964, p. 13); su crítica se centra, sin embargo, en el excesivo esquematismo conceptual de sus personajes, representaciones de ideas más que seres humanos, “figuras de Museo de Cera” gobernadas “por la distinción parroquial entre Buenos y Malos”, detrás de las cuales, añade, “se huele el incienso del culto a la personalidad” (“La tentación del incienso. A propósito de *La tragedia optimista*”, 5 de abril de 1964, p. 15); de ese modo, el personaje de la Comisaria que se enfrenta a la rebelión anarquista le parece

...plano como si estuviera recortado en cartulina, es una pura voluntad que va derecha a su fin sin contradicciones, sin matices ni ambigüedades, sin tiempo para ser humana. Y recíprocamente los “cabecillas anarquistas” que se le enfrentan, carecen de espesor psicológico, son meras acumulaciones de desgracias físicas (obesidad, fealdad, mugre, sífilis, posible halitosis), para que se vea bien que son los malos del cuento. (“Cinecrítica...”)

La Comisaria es sólo la Comisaria y no tiene nombre, porque no es en realidad un ser humano sino una voluntad, el inflexible, infalible, invencible vehículo de una idea. Un solo gesto la define: la cabeza inclinada hacia delante, la mirada dura y fija que casi traspasa las cejas, los labios apretados, enérgicos. Aunque poseen nombres, los marineros tampoco son personajes, sino representaciones de la fuerza que se opone a la Comisaria. Ni Vishnevski ni Samsonov se permiten la cortesía de dejarnos a nosotros ir conociendo a estos personajes idea y, dioses omnipotentes sobre su obra, como lo son los novelistas del siglo XIX, quieren eximirlos de todo trabajo mental diciendo claramente quiénes son unos y quiénes son otros. [...]

Desde el primer choque de la Comisaria con los marineros anarquistas, debemos dar por aceptado –y Vishnevski y Samsonov han asumido ya nuestra *supuesta* aceptación–, que se está desarrollando un antagonismo, y que éste no terminará hasta que una voluntad no aniquile a la otra. Todo el interés dramático de la obra reside en eso. Pero la desgracia es que nosotros no podemos conovernos por el conflicto, porque lo sabemos resuelto de antemano, ya que la Comisaria tiene el aura intangible de los Elegidos [...].

Pero, en la mitad del largo camino del celuloide hacia su final, Samsonov, o Vishnevski, o los dos juntos, consideran necesario dar un poco de falibilidad humana a la Voluntad-Comisaria, y le hacen apurar hasta las heces el amargo cáliz de la soledad del dirigente. Entonces la Voluntad-Comisaria conocerá su Huerto de Getsemaní, y meditará pétreamente, en su inmutable gesto napoleónico, mientras que, en los ángulos superiores de la pantalla, se inclinan sobre ella los perfiles de dos camaradas, versiones gráficas de las voces que iluminan a Juana de Arco. Es sólo un momento, un solo instante de incertidumbre, porque, por supuesto, la Comisaria sabrá cómo resolver el aparente *impasse*. [...] Ella salvará el obstáculo y llevará a todos con férreo puño por la senda indicada, haciéndolos pasar del turbio mundo del Mal al resplandeciente nirvana del Bien. [...]

De este modo, el film difícilmente respira con el ritmo de la epopeya, porque sus personajes tienen ya predestinados los actos, actos cuya finalidad no es definirlos como personajes, sino demostrar claramente algo. Lo importante en el drama épico es que los personajes son lo que hacen, pero lo que hacen está a cada momento por hacerse, y de ahí la ambigüedad que los revela vivos y que crea en nosotros la valedera ilusión de que son independientes de su autor. Pero estos personajes de *La tragedia optimista* se mueven hacia un futuro ya diseñado y no nos sorprenden en nada. No los mueve la Historia ni la lucha ideológica, sino el Destino. (“La tentación del incienso...”)

Esa constatación le lleva a la denuncia de eso que ha venido a denominarse “realismo socialista”, acerca del cual, dice, “aún no existe una teoría articulada”; con todo, dicha concepción maniquea del tema le parece al crítico “poco materialista y poco dialéctica”, lo que impide considerar la película, no ya como realismo socialista, sino como realismo a secas.

Frente a ese cine dogmático, José de la Colina destacará, sin embargo, la renovación que ciertos sectores de la cinematografía del Este de Europa están llevando a cabo:

Pero al margen de eso, existe un cine surgido del socialismo, y en el que se inscriben los nombres de Eisenstein, Kulechov, Pudovkin, Dojvenko, Munk, Wajda, Kawalerowicz, y más recientemente Romm y Tarkovski. Y esos nombres importan porque detrás de cada uno hay una conciencia que entiende el arte, llámesele o no realismo socialista, como la expresión personal de una realidad contradictoria. Ahí está, como supremo ejemplo, el *Iván* de Eisenstein, terriblemente vivo en su agónica manera de ejercer el Poder. O el otro *Iván*, el de Tarkovski, que no cede a la burda tentación de ser un héroe positivo en miniatura y que ha sido realmente desgarrado por el conflicto que vive. O el Guzek de *9 días de un año*, con su debate intelectual y moral, sus preguntas angustiosas, su real estofa humana. El cine soviético ha sabido hacer de estos personajes, no importa su estatura moral o histórica, nuestros semejantes. (“La tentación del incienso...”)

Un cambio de tendencia que, según el crítico, se inaugura con el estreno de *El cuarenta y uno* (1956) de Grigori Chujrai, que “abría una etapa renovadora en el cine soviético, un verdadero *deshielo* artístico, al enfocar los problemas humanos de la Revolución de un modo más profundo, menos esquemático”; y, como ilustración de esa línea “de inconformismo, de visión inquieta y exploradora”, cita Colina unas palabras del director en las que afirma que en aquella cinta quiso dar una visión de la Revolución “como algo emocionante, hermoso y a la vez trágico”, y su intención de enfrentarse “a los dogmáticos” que sostenían que el amor era secundario y la Revolución primero:

En *El cuarenta y uno* yo dije que [el] amor, aun en la Revolución, es la fuerza que mueve a los hombres y a la propia Revolución; y que el enemigo es un ser humano cuyo contacto nos afecta, y esto da su naturaleza trágica a la Revolución. (“De adentro y de afuera. Cine. Chujrai vs. Dogmatismo”, 7 de noviembre de 1963, p. 9)

En el mismo sentido elogia también *El último disparo* (1961) de Chujrai, que considera un

...film clave, porque establecía un nuevo tipo de moral ante el conflicto de ideologías y, admitiendo la ambigüedad de la condición humana, destruía los esquematismos del cine que se produjo en los días de Stalin, aquellas rígidas historias entre “buenos y malos” que no convencían a ningún espectador adulto. (“Cinecrítica. Que la guerra no envejecza a los niños”, 16 de enero de 1964, p. 9)

Precisamente a algunos de los directores mencionados arriba dirigirá José de la Colina sus más claros elogios. El joven crítico se mostrará, por ejemplo, entusiasmado por el descubrimiento, dentro de la programación de la IIIª Semana de Cine Soviético que tuvo lugar en el cine La Rampa del 11 al 17 de febrero de 1963, de la obra de Mijail Romm, y dedicará tres de sus crónicas a reseñar *9 días de un año* (1962) –“quizá la película más importante salida de los estudios soviéticos en los últimos quince años” (“De adentro y de afuera. Cine crítica. Meditaciones acerca de nuestra época”, 11 de diciembre de 1963, p. 9)– y a elogiar su aproximación al conflicto, encarnado en la figura de un científico nuclear, entre la ciencia y la moral, un dilema –“la actividad de esos sabios de la ciencia atómica pone sobre el tablero la existencia misma de nuestra civilización” (Id.)– que, a escasos meses de la crisis de los misiles, debía de ser candente en la Cuba de aquellos días y que, según el crítico, habitualmente había sido tratado por el cine norteamericano de una forma maniquea, pseudoreligiosa y reaccionaria:

La cienciaficción del cine yanqui suele proponer un mismo esquema: en otros mundos existe una vida intelectual y técnicamente más evolucionada que “por supuesto” se destina a destruir a los habitantes de la Tierra. [...] Esos otros mundos siderales son una transposición, a veces muy obvia, de otros mundos sociales, distintos al norteamericano, a su sistema de vida. [...] Todo ese cine se coloca bajo el odio y el temor a lo *distinto*, propone la idea de que la civilización occidental, capitaneada por la nación del “destino manifiesto”, está gravemente amenazada por una fuerza oscura y maligna. Es raro que tales films [...] tengan algún interés artístico. [...] Pero aun esa ciencia-ficción torpe, balbuceante y metarreaccionaria, tiene un intenso interés como materia de estudio sicosociológico, como lo tienen los cómics y otras manifestaciones de la seudocultura yanqui. (“9 días de un año”, mayo 1963, p. 47)

Por el contrario, sostiene que el hecho de que Romm no acuda a la ficción científica y plantee su película como “una meditación dialéctica sobre la ciencia le da la posibilidad de contestar a los films norteamericanos en una posición ventajosa: con las ventajas de la inteligencia, de la lucidez moral, del lenguaje claro”. Define la película como un clásico y “un raro ejemplo de cine adulto”,

construido a partir de las conversaciones de un grupo de físicos nucleares, para plantear el problema de si la ciencia puede llegar a acarrear la destrucción del ser humano:

La respuesta de Romm es una afirmación de fe en el ser humano, en ese hombre que llega a sacrificar su vida en la busca de un ideal científico. Pero mientras expresa tal fe, Romm toma el único camino y el más difícil: el de no evitar ninguna de las objeciones posibles. Este es el verdadero contenido dramático del film. [...]

Al cine de acción, el cine psicológico, el cine poético, Romm enfrenta el cine meditación. El conflicto es propuesto y analizado con una aguda inteligencia que no se permite ninguna facilidad sentimental, ninguna imagen para asombrar a los cineclubes. [...]

El drama de Gusev nos atrapa porque vemos cuán frágil puede ser el hombre que establece ese dominio sobre la materia; primero porque ésta puede volverse contra él y contra los seres humanos; segundo porque ese hombre profundamente avanzado en un terreno no ha podido avanzar simultáneamente en otro. Gusev, que trabaja en la ciencia para servir a los otros, comienza a olvidar a los otros en nombre de una humanidad abstracta. (Ibid. pp 47-48)

En relación con la dimensión formal de la película, José de la Colina comenta que, juzgado solamente desde los recursos visuales, la misma puede parecer pobre; sin embargo, añade, posee “un arte interior”:

El cineasta ha dejado que el contenido produzca, por su fuerza misma, una forma clásica y casi neutra, una forma púdica que se borra a sí misma para mejor hablar. Lo contrario hubiera sido trampa: una exposición intelectual y moral tiene que despojarse de toda retórica, si ha de ser sincera.

En ese sentido, Romm concede una gran importancia a la dirección de actores, “ha partido de un respeto de la ambigüedad humana y ha dejado que sean los hechos los que nos digan algo sobre los personajes, y no la cámara o el montaje” (Ibid. p. 48); así, el director ruso concibe “un drama de conciencias”, un film

...que exige una completa atención del espectador, pues no pretende sólo ser contemplado [...] sino, sobre todo, ser *pensado*. Su virtud es la capacidad de prolongación más allá del tiempo que dura en la pantalla. (“De adentro y de afuera...”)

y concluye: "...el impulso que anima al arte y la literatura soviéticos de estos días permite suponer que esta golondrina hará verano" ("9 días de un año", p. 48).

También la obra, entonces todavía incipiente, de directores como Andrej Tarkovski y Roman Polanski consiguen seducir a José de la Colina. Del primero elogiará, a propósito de su reposición en las pantallas habaneras en enero de 1964, *La infancia de Iván* (1962), que sitúa dentro de esa "nueva ola" del cine soviético y su renovadora perspectiva acerca del tema de la IIª Guerra Mundial, que ya había anticipado *El último disparo* de Chujrai; destaca de la película de Tarkovski su intención antibelicista y la figura del pequeño soldado de doce años, que inevitablemente trae al crítico recuerdos de otra guerra contra el fascismo:

Es sencillamente un personaje en el que reconocemos nuestra propia infancia; y el horror latente que hay en el film reside precisamente en que nos hace intuir que a nuestra infancia le pudo ocurrir eso, que nuestra infancia pudo convertirse en una contradicción casi monstruosa, como es la de vivir el horror de la guerra naturalmente. La angustia que nos produce ver a Iván moverse en ese mundo de caos, destrucción y miedo como en su atmósfera natural, verlo vivir la guerra como una razón de ser, es lo que da su tono trágico a este film. El destino de Iván, ese destino intolerablemente corto e intenso, no es de aquellos que se pueden cantar líricamente a la hora de los triunfos, de los difíciles triunfos. Un final con flores y aves que vuelan por el cielo nos hubiera parecido un epitafio inmoral. Sentimos que Iván no debió ser así, que nunca debió soñar un cuchillo, pero estamos de todo corazón con él.

En cualquier caso, a pesar de un cierto "lirismo convencional", "Tarkowski trata la historia con un enorme sentido moderno, sin caer en las burdas seducciones del panfleto ni en la sensiblería en la que casi siempre caen las historias sobre niños" ("Cinecrítica. Que la guerra no envejezca a los niños", 16 de enero de 1964, p. 9). También subraya la innovadora mirada de Roman Polanski en su primer largometraje, *El cuchillo en el agua* (1962), una película que es síntoma del abandono por parte de algunos directores polacos –a cuyo frente sitúa a Andrej Wajda– de las "obsesiones de posguerra, de las pasiones retorcidas, de las tentaciones heroicas y antihéroicas, de una visión barroca del mundo y, en fin, de ese romanticismo negro que definía el cine "a la polaca"', y que "se efectúa a favor de una tendencia hacia la lucidez y la serenidad"; a pesar de su aversión inicial a los cortometrajes del director polaco, el crítico admite que *El cuchillo en el agua* le ha parecido "uno de los films más desagradables de los últimos tiempos, pero también uno de los films más modernos, honestos y penetrantes de los últimos tiempos" y que le ha hecho pensar en una obra maestra como *Anatomía de un asesinato* (1959) de Otto Preminger; más allá de los tópicos que pudiera contener la historia

de la pugna entre un hombre maduro y adinerado y un joven vagabundo por atraer la atención de una mujer, que el director salva merced a una profunda ironía, Colina destaca la influencia del mejor cine negro norteamericano en el tratamiento del argumento:

Si toda técnica novelística o cinematográfica nos remite a la concepción del mundo del autor, Polanski ha encontrado una forma consecuente a su visión del conflicto en un relato cinematográfico cuya principal virtud es la de decirlo todo a través del comportamiento visible de los personajes [...]. El drama de *El cuchillo en el agua* se desarrolla por medio de actos, no de actos expresivos, sino de actos cuya función es primordialmente física. Se podría decir incluso que los personajes se definen según su relación con el medio físico y los objetos que los rodean, y es asombrosa la malicia de Polanski para convertir un cuchillo, un timón o un cacharro caliente en vehículos de la corriente dramática. [...] Del mismo modo, Polanski sabe dar a las miradas de los personajes el valor que tienen siempre en la dirección de actores. Llevando las cosas al extremo, para hacerlas más claras, yo diría que todo gran director es aquel que sabe crear una auténtica relación entre las miradas de sus personajes.

La modernidad de Polanski consiste en su difícil, constante rechazo de recetas dramáticas en el tratamiento de una historia *a priori* convencional, como es la de este triángulo de dos hombres y una mujer. [...] Polanski parte de la convención para llegar a lo anticonvencional, a la revelación de una nueva condición de las relaciones humanas. Detesta los clisés, las ingeniosidades, los estremecimientos del alma, el sentimentalismo y todo el oropel poético, en nombre de una mesura y de una lucidez privilegiadas. No sólo evita las burdas o sutiles seducciones de la moraleja o de la tesis, sino que además transfiere al espectador la mirada crítica que ejerce sobre el conflicto de sus personajes. Personajes que [...] viven en la pantalla con toda la ambigüedad que el respeto del realizador les otorga. Polanski no exalta, no condena a sus personajes, [...] y esta ausencia de moraleja sabe llevarla hasta ese final incierto, verdaderos puntos suspensivos que siguen fomentando en el espectador, como ha hecho todo el film, su capacidad de duda. (“Cine. En dudoso combate”, 20 de mayo de 1964, p. 21)

Una de las más firmes devociones del crítico José de la Colina es, sin duda, la que manifiesta hacia la obra pionera de Serguei M. Eisenstein, “Leonardo de la imagen en movimiento” (“Cinecrítica. Iván... el terrible”, 17 de abril de 1964, p. 7), quien padeció las consecuencias de la represión estalinista. La revisión en la Cinemateca de algunas de las obras clásicas del maestro le da pie para algunos de los análisis más extensos y elaborados de cuantos publicó durante su estancia en Cuba. A *Iván el Terrible* (1944-1958), “una visión crítica, dialéctica, del fenómeno del Poder” (Id.), dedicará, por ejemplo, un lúcido artículo que se sitúa plenamente en el debate que la cultura de la isla está viviendo en esos días de Revolución;

califica dicha película de “obra monumental, extraña e inclasificable” y destaca su carácter de “obra única” capaz por sí sola de renovar todo el lenguaje del cine,

...puesto que parece tender a la negación del movimiento y deviene un drama casi puramente *espacial*, como la pintura y la arquitectura barrocas. Se diría que este drama no *transcurre*, sino que simplemente *está*, como una catedral poblada de iconos o uno de esos cuadros que muestran al mismo tiempo distintos episodios de una historia. Las imágenes no forman una corriente narrativa, no han sido concebidas como las palabras de una frase o las frases de un párrafo, y tienen una curiosa autonomía como pequeñas obras dentro de una obra mayor. Cada una de ellas, por su composición, por la pluralidad de sus elementos, exige una interpretación, un movimiento de la mirada y de la inteligencia. [...]

En muchos de los momentos de aquel film se descubre ya un deseo de convertir la imagen en un pequeño drama en sí, en una especie de film resumido o de objeto cinematográfico, en el cual se realizara el montaje de modo simultáneo. [...]

Pero ¿por qué esa tendencia a lo hierático y monumental, a la abolición o a la demora del movimiento? Hay que considerar, antes que nada, que Eisenstein está reconstruyendo un drama *histórico*, es decir, un drama ya ocurrido, que existe ya por entero en la memoria, que no marcha ya de un presente a un futuro, que está inmóvil en el pasado. Así, tomándolo como un vasto fragmento inmóvil de la historia, podrá penetrar en sus diversos estratos y ejercer sobre él un análisis que tiene mucho de autopsia.

Si bien considera que, indudablemente, “Iván es en el film de Eisenstein una prefiguración de Stalin” –el déspota tortuoso “que comete asesinatos justificados por el fin y que se encuentra terriblemente solo en su mesiánica idea”–, sin embargo no es absoluta la identificación entre ambos tiranos, pues a Eisenstein parece interesarle más el “fenómeno del Poder encarnado en un personaje que [...] el personaje que encarna ese poder” y destaca su fascinación “por algo que es más grande que el personaje mismo, ese Poder percibido como un absoluto”, lo que otorga a la película un carácter “abstracto” y la convierte en un drama sobre el juego de fuerzas “históricas, morales, políticas” complementarias y antagónicas. La grandilocuencia de *Iván el Terrible* conduce al crítico a terminar identificando al creador con su criatura:

...como Flaubert y Madame Bovary, Iván y el propio Eisenstein se unen en el mismo drama. Como ese hombre político inteligente y febril, Eisenstein está habitado por todas las contradicciones de la creación de un mundo a medida y semejanza de sus obsesiones. Como Iván, pero a través del arte y no de la política, Eisenstein quiere imponer a la realidad su concepción de la realidad, conducido

por una pasión que lo exalta y destruye simultáneamente. En este movimiento dialéctico y no en un movimiento puramente exterior es donde hay que buscar el dinamismo de la obra. Eisenstein había dicho alguna vez [...] que el cine debía expresar las contradicciones del Ser, y en *Iván* nos presenta ese conflicto como un *querer ser*, como una voluntad de poder que el político ejerce sobre la realidad objetiva y el artista sobre su mundo subjetivo. “Seré el Iván del cine”, hubiera podido exclamar Eisenstein, de igual modo que Balzac quiso proclamarse el Napoleón de la novela. Y hay toda una tradición, toda una cultura que Rusia hace concurrir a él para que pueda erigir esa gran obra, la más rica en todos los sentidos que el cine tiene hasta ahora. De esa vastedad se nutrió Eisenstein al dejar su film como un testamento. (“La fascinación del poder”, 20 de abril de 1964, p. 7)<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> El artículo de José de la Colina es particularmente interesante en el seno del debate que en esos meses se está produciendo acerca de la libertad del artista, de la herencia cultural y del dogmatismo aplicado a la cultura; precisamente en un número anterior de *La Gaceta de Cuba* (“Donde menos se piensa salta el cazador... de brujas”, 20 de marzo de 1964, pp. 6-7), Tomás Gutiérrez Alea respondía a las invectivas del profesor Flo contra el manifiesto de los cineastas reproduciendo, entre otros argumentos, el *mea culpa* de Eisenstein ante la prohibición de *Iván el terrible*, para concluir: “Eisenstein fue un gran artista y sin duda (eso podemos apreciarlo ahora) un auténtico representante de la revolución soviética. Un hombre sincero que fue condenado a la esterilidad por los representantes de una burocracia que se creía con el derecho de ejercer el papel de intermediaria entre el artista y el pueblo. [...] No creo que a estas alturas nadie ponga en duda su [de *Iván el terrible*] categoría de obra de arte que enriquece espiritualmente al hombre, que es parte de la causa proletaria, ya que ésta es, en definitiva, la causa del hombre, y que debió significar una ayuda para la revolución pues fue realizada por un artista soviético dentro de la revolución y gracias a las condiciones que ésta propiciaba para llevar a cabo semejante trabajo creador.

Creo, por el contrario, que quienes sí actuaron contra la revolución asumiendo desde posiciones oficiales dentro de la misma una conducta evidentemente reaccionaria fueron aquéllos que decidieron que la película no debía ser vista por el público y arrancaron a su autor esa llamada autocrítica que no es otra cosa que un documento vergonzante y que atenta contra la dignidad humana.

(Hay que señalar que los que asumieron esa política frente a Eisenstein lograron que el cine soviético, que en los primeros años de la revolución había sorprendido al público de todo el mundo por su empuje y vitalidad, decayera lamentablemente hasta convertirse en uno de los más insulsos del mundo. Y todo esto lo hicieron en nombre de la revolución. También hemos tenido ocasión de ver aquí en Cuba las pocas películas que se produjeron en ese periodo y que son de una mediocridad aplastante.)

Los que sí hacen daño a la revolución son los cazadores de brujas, los que se pasean con un detector de fantasmas y un recetario de conjuros contra demonios idealistas, los que en nombre de la revolución, si llegan a ocupar posiciones oficiales y adquirir poder en alguna medida, son capaces de esterilizar toda fuerza creadora, porque ellos son estériles.” (p. 7).

Si *Iván el Terrible* contiene la reflexión de Eisenstein acerca del poder, la aproximación del director ruso al paisaje y la cultura mexicana, el proyecto frustrado de la tetralogía *¡Que viva México!* (1979), supuso, además del primer intento de desarrollar una estética que culminará en la tragedia del director, su encontronazo frontal con la industria del espectáculo; atado por un contrato a la financiación del novelista Upton Sinclair, el entusiasmo con el que el director ruso afrontó ese proyecto se vio sometido a una campaña de descrédito que terminó por provocar que el productor –“el completo burgués que, a pesar de su literatura “social”, era Sinclair”– suspendiera el rodaje y arrebatara al artista todo el material filmado<sup>30</sup>. A pesar de su carácter inconcluso y de que con todo ese material se hicieron dos montajes totalmente ajenos a su director, el crítico lo considera “una de las obras maestras de Eisenstein”:

...si bien esos films, en su conjunto, no obedecen a una visión total eisensteniana, cada una de las imágenes es en sí una obra completa de Eisenstein. Son imágenes, es cierto, destinadas a integrarse a un organismo mayor, el film terminado; pero también han sido concebidas como unidades plásticas y dramáticas, en cuyo interior se realiza ya un proceso de montaje, al que podríamos llamar montaje espacial o montaje simultáneo. Es decir, ese encuentro o choque de elementos visuales (tesis y antítesis) que en los films anteriores de Serguei Mijailovich se realizaba mediante dos imágenes consecutivas, para producir una idea (síntesis) que no existía en ninguna de las imágenes por separado, ese encuentro o choque se produce ahora en el interior de una sola imagen. Al resumirse así el proceso dialéctico del montaje, la sugestión visual de la idea se hace más intensa y directa, y cada plano se convierte, no en la fase hacia una idea, sino en la idea misma. [...]

Vemos así cómo los descubrimientos sobre una nueva realidad [...] llevaron a Eisenstein a la necesidad de expresarla de un modo nuevo. Claro está, este montaje espacial o simultáneo había sido ya presentido en los films anteriores de Eisenstein, e incluso en sus estudios sobre el teatro japonés, la pintura medieval y los ideogramas chinos. Pero es en *¡Que viva México!* donde el cineasta adquiere clara conciencia de esta nueva forma de expresión visual. No porque lo haya inspirado un misterioso “espíritu del lugar”, sino simplemente porque al encontrar nuevos contenidos, encontraba, consecuentemente, nuevas formas.

---

<sup>30</sup> “La persecución difamante de parte de Sinclair –anota José de la Colina– llegó al extremo de difundir la falsa noticia de que Eisenstein no quería volver a la URSS porque allí no gozaba de libertad creadora. No es necesario decir que ni aun en la época en que el recrudescimiento del culto a la personalidad significó para Eisenstein graves limitaciones y humillaciones por parte de los oportunistas, pensó éste en ser tráfuga de la revolución y de su patria. Por lo demás, no resulta muy lógico pensar, tras su experiencia con el cine de Hollywood, que se hiciera muchas ilusiones sobre la “libertad creadora” que podía ofrecerle la llamada Meca del Cine.” (“Eisenstein en México”, 5 de mayo de 1964, p. 6).

La intención de Eisenstein en su film era tratar artísticamente una realidad en la que coexisten el presente, el pasado y el futuro, y en la que los mitos, tanto paganos como católicos, son aún poderosos. Desde hacía algún tiempo venía dedicando un gran interés a los ritos y los objetos religiosos de todas clases, no porque se estuviera efectuando en él —como insiste machaconamente Mary Seton en su biografía— un *revival* de las ideas religiosas que le inculcaron en la infancia, sino porque, como artista, encontraba en tales ritos y objetos una riqueza simbólica y formal de grandes posibilidades dramáticas. A través de la vasta simbología aportada por el cruce de las antiguas religiones mexicanas y la religión católica, Eisenstein pretendía crear una especie de ceremonia puramente artística, manifestación de un tiempo cíclico en el que la idea de eternidad estaría encarnada por la constante renovación del pueblo y no por divinidades ningunas. De ahí la insistencia de ciertas fórmulas geométricas, la reiterada composición triangular, el parecido entre la Crucifixión y el suplicio de los peones de Tetlapayac, el considerable espesor temporal de los gestos. (“Eisenstein en México”, 5 de mayo de 1964, p. 7)

## 2.7. Cine y realidad

Todas esas consideraciones, más o menos explícitas, acerca de las relaciones entre cine y revolución, del papel que debe desempeñar un cine al servicio de los pueblos en la construcción del socialismo, tiene su paralelo en una recurrente reflexión que el crítico plantea, tanto en sus artículos de corte más teórico como en la práctica crítica de las películas, en relación con los vínculos entre el arte cinematográfico y la realidad; una posición moderna y acorde con las líneas generales que estaba desarrollando la cinematografía cubana.

Ya he anticipado más arriba que en su análisis sobre *El Parque*, de Fernando Villaverde, el crítico relativizaba la capacidad testimonial de la imagen cinematográfica, pues “el modo en que está combinada con otras imágenes (éste es el arte del montaje) o el ángulo desde el que ha sido tomada (y éste es el arte de la fotografía de cine), pueden hacer que diga una cosa muy distinta de lo que originalmente fue”:

En realidad, aun en los documentales que se pretenden meramente informativos y desapasionados, la realidad vista está penetrada del pensamiento del director cinematográfico, porque éste escoge aquellos aspectos de la realidad a los que le inclina su manera de ser, sus obsesiones íntimas o, simplemente, su deseo de hacer obra personal.

[...] Todo lo que vemos en la pantalla [...] ha sido, en efecto, recogido por la memoria del celuloide en momentos precisos, que ocurrieron realmente. ¿Pero es la realidad? En arte no hay una realidad sino muchas, tantas como artistas hay. Ya Proust decía que el mundo volvía a crearse en cada obra nueva de un artista. Fernando Villaverde ha reconstruido el Parque Central, que es al mismo tiempo el

de todos y el suyo propio y único. De ahí que podamos, incluso, no reconocerlo y sentirlo como un mundo extraño. (“Cinecrítica. ¡Esos viejos del Parque Central!”, p. 11)

Uno de sus artículos sin duda más interesantes al respecto apareció publicado en *La Gaceta de Cuba* en julio de 1963 y está dedicado precisamente a intentar aclarar el sentido de lo que en aquellos años se denominaba *cine-verdad* y que nutría buena parte del interés de la cinematografía cubana de entonces hacia el documental; en dicho texto, el crítico empieza con una reflexión acerca de la multiplicidad genérica en que, en los últimos años, se ha ramificado el cine de no-ficción –“el cine-reportaje, el cine-entrevista, el cine-objetivo, etcétera”–, y que “parece alcanzar la variedad de método y de formas que poseen la prosa periodística o el ensayo literario”, al tiempo que “como el cine de ficción, manifiesta su posibilidad de expresar una concepción personal del mundo, un punto de vista, una pasión, una manera de ser del cineasta”, lo cual aparece corroborado por la obra de realizadores como Joris Ivens, Edgar Morin, Jean Rouch, Chris Marker o Richard Leacock (“Del cine verdad y la cámara viva”, p. 12) y le lleva a concluir que

...un cine de la verdad es una quimera, porque por mucho que algunos cineastas se esfuercen en lograrlo, el cine no puede ser enteramente objetivo. El lente de la cámara está tan orientado como la mirada del cineasta: inevitablemente escoge en la vasta y múltiple realidad concreta, es decir que toma un punto de vista entre muchos [...] y además tiene que hacer una selección de las imágenes filmadas. En esa selección del enfoque y de las imágenes se revela el cineasta, quiéralo o no, porque hay una intencionalidad de la percepción humana a la que está sometido el ojo de la cámara, por mecánico e impersonal que sea (Id.).

De ese modo, siguiendo el ejemplo de Dziga Vertov, uno de los primeros que en la década de los veinte del pasado siglo utilizó la denominación *cine-verdad* para sus películas basadas en el montaje de fragmentos tomados de la realidad viva, de la Colina admite que “la busca de la verdad es una actitud intelectual del cineasta, no una función mecánica de la cámara”, y que el llamado *cine-verdad* es fundamentalmente “un asunto de moral” más que de técnica, como demuestran las diferentes aproximaciones a la realidad que desde la invención del cinematógrafo han planteado, aparte del mencionado Vertov, artistas como Jean Vigo en *A propósito de Niza* (1930) –que el director definía como un “punto de vista documentado”–, Luis Buñuel en *La Hurdes* (1933) o Agnes Varda en sus “documentales subjetivos” (Íd).

Una vez sentada la imposible objetividad del cine de intención más documental y los antecedentes más destacables, el crítico se apresta a analizar la aportación que a ese género de no-ficción están haciendo los jóvenes directores, que tiene que ver sobre todo con los avances en “la técnica de la filmación sobre la realidad viva”, pues dichos realizadores “rechazan lo más posible la “puesta en escena”, la reconstrucción de un hecho, la mirada omnipresente y omnisciente del realizador, frecuentemente el argumento y la tesis a priori”; para ello cuentan con la progresiva reducción del tamaño de las cámaras, lo que les permite no sólo prescindir de la planificación, sino insertarlas en la realidad de forma que pasen más desapercibidas, que no modifiquen con su presencia y sus exigencias la misma realidad, “hacerla un personaje menos importante e intimidador, y sobre todo más dúctil y capaz de “aclimatarse” a las eventualidades de la realidad”; una “cámara viva” –añade, adaptando el término que acuñara Leacock– que haga:

...evolucionar el rodaje de los films hacia una mayor espontaneidad, ligereza y sencillez, y es posible que de estos avances técnicos vaya surgiendo una nueva estética. El contacto del cineasta con lo real se hace más fácil: la cámara oculta permite no modificar la realidad que se filma; o bien la cámara es más sincera al confesar su presencia desde el principio y colocarse ante una persona que habla y actúa para ella sin fingir que no está siendo filmada. [...]. La pantalla será ya no tanto una ventana sobre una realidad, sino un espejo paseando por ella, y aquí se puede decir que la estética del *cine-verdad* será la que Stendhal quería para la novela: el espejo paseando a lo largo de un camino (Íbid., p. 13).

En última instancia, concluye José de la Colina, la verdad de lo rodado con esas cámaras perfeccionadas siempre dependerá de la intención de quien las maneja, de lo que quieran contar:

Para que el *cine-verdad* sea válido no basta con reunir imágenes tomadas “en vivo”; es necesario que el hombre que tomó y reunió esas imágenes tenga un punto de vista, una concepción de la realidad, una ideología y una intención, en fin. Es de esa intención y no del objetivo de la cámara de lo que depende que un film se acerque o se aleje de la verdad. [...]

En resumen: la técnica cinematográfica evoluciona hacia un instrumental y un material más cómodos y flexibles, más capaces de registrar la imagen cambiante de la realidad; pero la eficacia del material adquirirá la intención del que lo usa, pues la cámara y el magnetófono no son más que prolongaciones del ojo y del oído del cineasta. Es el cerebro de éste el que decide qué mira y oye, qué recogerá para la memoria de la emulsión fotográfica y de la cinta magnética, y es ese mismo cerebro el que interpretará lo visto y lo oído. Ninguna técnica, ninguna

manera de filmar sustituye a una moral en la busca de la verdad. El *cine-verdad* será una moral... o no será (í.d.).

Esa concepción esencialmente moral del realismo está presente también en algunas de las críticas que dirige a diversos cineastas; le permite –aun sin caer en las tesis condenatorias de Blas Roca– reprochar, por ejemplo, a Pasolini la mirada complaciente con que contempla la amoralidad de su *Accatone* (1961):

La amoralidad y la pureza inconsciente del personaje son demasiado literarias y el ambiente de miseria demasiado fotogénico como para que uno acepte el conjunto como un trozo de vida. Así, el pretendido mensaje social del film es eclipsado por la sensualidad intelectual con la que Pasolini se recrea en el embellecimiento de la miseria, en el goce estético que la fotografía de Tonino Delli Colli extrae de la tierra, las casas, los rostros y los objetos modelados por la luz cenital y cruda del sol italiano, que da una textura casi tangible y duradera al universo intangible y fugaz de la pantalla. Eso es bello, pero es incompleto, porque del mundo de *Accatone* esperábamos algo más que esa golosa textura visual, que esa hermosa superficie. Contemplar la miseria y el hambre como un espectáculo es un placer neroniano que causa malestar. En el fondo *Accatone*, el film, tiene el mismo pecado que su protagonista: carecer de moral. (“Cine. La “dulce vida” de los pobres”, 18 de agosto de 1963, p. 14)

## 2.8. Buñuel y el cine de los exiliados

En una línea semejante, dicho pensamiento le lleva a percibir la vocación crítica de la obra surrealista de Buñuel, que no estuvo exenta de polémica en su paso por las pantallas habaneras a lo largo del año 1963. Así, por ejemplo, en los dos artículos que dedica a *Viridiana* (1961), de la Colina percibe, más allá del escándalo levantado por esa película que suponía el retorno a España del director aragonés, la “base *moral*” que sustenta el surrealismo de Buñuel, “una base que no podríamos nombrar mejor que con la palabra *rebeldía*” (“*Viridiana*”, mayo 1963, p. 23); por ello, más allá de las obsesiones características del movimiento surrealista y de las propias de su director, que el crítico repasa por extenso sobre todo en el primero de sus artículos, a José de la Colina la película le parece también una alegoría de la España del momento:

Pero no hay que perder de vista en qué contexto incluye Buñuel sus palabrotas –o imaginotas– de colegial irrespetuoso. Según la circunstancia histórica en que se dé, el escándalo puede ser moral, y hoy en España –“Veinte

años estuvieron sin cuidar los campos”, dice un personaje en el film– el escándalo sigue siendo necesario. Buñuel es el escándalo, toda su obra lo fue: escándalo por el amor encadenado, por la muerte de los niños proletarios, por la alienación del hombre, por la mentira de la religión... *Viridiana* no habla de un problema cancelado, no es una tormenta en un vaso de agua, como opinó –pienso que un poco precipitadamente– Yutkevich. Ese pasado contra el que Buñuel golpea en su film es el presente de España. “España de charanga y pandereta”, España de Opus Dei y de la Hispanidad, España necesitada de su propia “España de la rabia y de la idea...”. Los infortunios de *Viridiana* son los infortunios de una España idealista que no supo “blandir el hacha en la mano vengadora” [...].

[...] *Viridiana* pone al gobierno franquista en los titulares de los periódicos, en ocasión del Festival de Cannes, y desata las furias del Generalísimo. Al volver a pisar su tierra original, como Anteo, el arte buñueliano toca su fuente de energía, y esa energía irá disparada contra los negadores de su tierra. Buñuel pone el dedo en varias llagas de su patria: el oscurantismo religioso, la huida de la realidad, la condición femenina postergada, y el hambre, y la miseria, y... todo el retroceso histórico de España. (Ibid., pp. 24-25)

Un film, concluye en el segundo de los trabajos que le dedica, “que plantea implícitamente los problemas del sueño, de la locura y del amor –como problemas de la Revolución, que no se propone sólo cambiar el mundo, sino también el hombre” (“Cine. *Viridiana*: Todo Buñuel”, 3 de agosto de 1963, p. 14).

Fue, sin embargo, el estreno de *El ángel exterminador* (1962) el que levantó en La Habana una discusión acerca de su sentido e interpretación que recogió *Revolución* y que luego nutriría la ya mencionada polémica entre Blas Roca y Alfredo Guevara. El primero en arremeter contra la película en las páginas de *Revolución* fue Alejo Beltrán; frente a él, varios compañeros salieron en defensa de la obra, entre ellos, como no, el propio José de la Colina<sup>31</sup>. Éste le dedicará dos artículos publicados en el periódico el 30 de septiembre y el 11 de octubre, más otro recogido en *La Gaceta de Cuba* el 18 del mismo mes. En el primero, poco más que una descripción de la película ajena todavía a la polémica, el crítico interpreta la fábula ideada por Buñuel como una parábola del “ocaso de una clase que se asfixia en el mundo que ella misma ha creado, en sus convenciones, en su

---

<sup>31</sup> Las críticas de José de la Colina en *Revolución* se inscriben en el contexto de una polémica que desde las páginas del mismo periódico (sobre todo del *Rotograbado*) se lleva a cabo sobre la película. El lunes 14 de octubre, Felonius había publicado una crítica (“*El Ángel Exterminador*. ¡Ojo con los ángeles!”, *El Rotograbado de Revolución*, p. 16) elogiosa en que se resiste a “imponer” su interpretación de la película y sus símbolos. Y el lunes 28 de octubre (“*Extermina, exterminador*”, p. 14) vuelve a la carga en alusión a una crítica negativa de Alejo Beltrán; en esa misma página, Guillotino ironiza sobre quienes se preocupan por “entender” la película (“¿Se entiende o no *El Ángel Exterminador*?”).

alienadora moral idealista”; de ese modo, añade, Buñuel “prosigue la feroz revuelta que el gran cineasta ha emprendido contra los conformistas y los opresores y los engañadores del hombre”, y concluye con un apasionado juicio de ese “film materialista, dialéctico, hermoso, revolucionario” (“De adentro y de afuera. Cine. *El ángel exterminador*”, 30 de septiembre de 1963, p. 11). El segundo de los artículos está ya marcado por la polémica y se centra en defender la película del aragonés de las acusaciones de hermetismo que sobre ella se habían lanzado:

Cierto, *El ángel exterminador* no es un film de visión fácil ni agradable. Es todo lo contrario de ese cine de puro entretenimiento o de ese otro de mensaje obvio y moralizante. [...] Todo el film está lleno de contradicciones y de actos absurdos, de palabras sin sentido, y además, la situación límite que desencadena este concentrado infierno a puerta cerrada no tiene explicación lógica. Es que *El ángel exterminador* trata la realidad como la trataron un Kafka o un Lovecraft: buscando la esencia de la apariencia por medio de la suposición poética. Lo que Buñuel quiere es dinamitar la imagen convencional de la realidad, mostrar las contradicciones y los absurdos que ésta contiene. [...] Si estos personaje son absurdos hasta el delirio es porque ante tal situación sólo saben recurrir a las fórmulas vacías de su clase como a precarios salvavidas, mientras los arrastra el remolino de su propia irracionalidad.

Por lo demás, ninguna gran obra de arte descarga todo su significado en el primer contacto con ella. Y los grandes films de Buñuel exigen la participación de la inteligencia del espectador, no su tranquila pasividad. (“Cine. Otra vez el ángel”, 11 de octubre de 1963, p. 13)

El artículo de *La Gaceta* incide por extenso en estas cuestiones; a José de la Colina el retroceso hacia la animalidad que padecen los personajes de la película le evoca una fragmento del *Manifiesto Comunista* que compara la sociedad burguesa moderna con el “mago que ya no es capaz de dominar las potencias infernales que ha desencadenado con sus conjuros y que se encuentra súbitamente retrotraída a un estado de barbarie momentánea” (“Cine. Encerrona en la calle Providencia”, 18 de octubre de 1963, p. 15). La película es, pues, “una vasta metáfora de la autodestrucción y la asfixia de la civilización burguesa, una película bella, profunda y corrosiva como un panfleto de Sade, una de esas obras “de escándalo” que inquietan al espectador y ponen en tela de juicio todos sus esquemas intelectuales y morales sobre la realidad”. Como respuesta a las objeciones ideológicas planteadas a la misma, Colina sostiene la validez de la crítica de Buñuel, centrada en una determinada clase social, como evidencia el abandono de la mayoría de los sirvientes:

Universo terrible, donde el hombre deviene vampiro del hombre y en el que retumban huecas y deformadas, irrisorias, las grandes palabras: Dios, Patria, Orden, Cultura. Al final, todos esos sacrosantos principios de la civilización cristiana, fundamentalmente los de carácter religioso, se revelarán como seductoras trampas, y quienes se acojan a la fantasmagoría de la fe, descubrirán, al no poder salir del templo, que han construido su propia cárcel, pues la creencia religiosa se funda en una renuncia a la libertad humana. El implacable mecanismo de pesadilla con el que se desarrolla este film no demuestra otra cosa sino que el creyente renuncia a la libertad concreta, a la libertad en el mundo real, por una ilusión metafísica.

Es inevitable, en cierto momento, que el espectador se pregunte si para Buñuel el hombre no tiene salida a su alienación. Pero no es al hombre en general al que Buñuel ve condenado, sino al hombre de una clase determinada (pues eso del “hombre en general” no deja de ser un idealismo como cualquier otro) (Íd.).

Y sobre las alternativas propuestas en dicha crítica, defiende una vez más la autonomía del arte frente a la realidad:

¿Buñuel no da ninguna solución a esta alienación de sus personajes? Buñuel cree que es en la realidad, y no en la pantalla, donde hay que encontrar las soluciones. Su verdadera tarea, como artista revolucionario, consiste en crear en el espectador esa necesidad de una solución. Su película muestra poderosamente el por qué de esa asfixia, de ese callejón sin salida. Cuando ese algo terrible deje de funcionar, los personajes, en lugar de tomar conciencia de su alienación, seguirán viviendo conforme a su código de valores, como si nada hubiera sucedido (Íd.).

Ese callejón sin salida queda ejemplificado, según el crítico, en la pareja de amantes que “encarnan, como en *La Edad de Oro*, la revuelta de la vida, el derecho de la pasión a realizarse por encima de los códigos estériles de las “clases altas” y que “incapaces a su vez de una liberadora toma de conciencia, no encuentran otra solución que el suicidio”, un acto que encierra “una protesta suprema contra la doctrina de la represión y del pecado original”. Fiel a su ecuanimidad, de la Colina señala las, a su juicio, “imperfecciones” de la película –una cierta falta de espontaneidad que carga de abstracción a los personajes, una interpretación mediocre– que, sin embargo, “no menoscaban en mucho la importancia de esta diatriba furiosa, [...], mal que les pese a quienes han considerado a Buñuel un simple *fumiste*, un constructor de engañifas. Ya un gran poeta revolucionario dijo que “el primer acto sagrado es la destrucción de lo sagrado” (Íd.). A finales de 1963 y en medio de la tormenta cultural, los tres críticos del periódico *Revolución*

eligieron las dos obras de Buñuel para encabezar la lista de las diez mejores películas proyectadas en Cuba a lo largo del año.

Para concluir este repaso de la aportación de José de la Colina a la crítica cinematográfica en la Cuba revolucionaria, quisiera detenerme algo más en el trabajo ya mencionado que el crítico publicó en *Cine Cubano* (octubre-noviembre 1963) a propósito de *En el balcón vacío* (1961), película emblemática del exilio republicano español y de la llamada segunda generación del mismo. Ya de entrada resulta significativo que el artículo se inicie con una cita de Saint-Exupery –“*Yo soy de mi infancia. Yo soy de mi infancia como de un país*”– que alude a un sentimiento expresado, como ya se ha visto, en otras ocasiones por el crítico al analizar su vinculación con el exilio republicano. Y es que, a juicio de éste, la película de María Luisa Elío y Jomí García Ascot es, sobre todo, un viaje a “la nostalgia de una tierra infortunada, de una lucha justa cuyo sentido hemos aprendido en nuestros padres, en una infancia desarraigada”:

*En el balcón vacío* es la busca de una niñez perdida en la guerra y el exilio [...]. Esa pérdida de la infancia es resentida de una manera física por la niña de la historia, porque es al mismo tiempo la pérdida del suelo natal, de la casa familiar, de los jardines y los lugares conocidos, de los rostros amados. Esa tierra, esos lugares, esos rostros, son su infancia misma, y lo que el tiempo le hubiera arrebatado poco a poco, sin sentirlo, la guerra se lo arrebató directa y brutalmente. Ese tajo brutal explica la vasta elipse que divide en dos el film, pasando de la niña a la mujer sin transición y haciendo que las dos partes estén contadas de manera distinta (“En busca de una niñez perdida (Sobre el balcón vacío)”, octubre-noviembre 1963, p. 87).

El crítico insiste en el carácter amateur de la película, rodada en 16 mm. durante los fines de semana a lo largo de todo un año y en escenarios naturales, interpretada por actores no profesionales –entre los que destaca el rostro y la mirada de la niña Nuri Pereña<sup>32</sup>– y cuyo coste apenas excedió de los 30.000 pesos mexicanos; destaca la participación de los amigos del realizador, “casi todos ellos refugiados españoles o hijos de refugiados españoles”, la inserción de escenas

---

<sup>32</sup> “No hay aquí ninguna “estética del *close-up*”, sino un amor por la mejor materia del cine: el rostro humano” (Íbid., p. 88). El tono intimista y el punto de vista de la niña anticipan, como ya señaló hace algún tiempo José María Naharro-Calderón (1999, pp. 159-160), la mirada de Ana Torrent en otra película indispensable del cine español, esta vez del interior, como es *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice, en la que también se trata, de forma tangencial pues la censura franquista no daba para más libertades, el tema de la persecución de los vencidos.

documentales que Joris Ivens, al que García Ascot había conocido durante su estancia en Cuba, había prestado para la película, y su carácter de película independiente, “al margen del cine mexicano, ligada al grupo Nuevo Cine, muchos de cuyos miembros participaron en él”, a pesar de todo lo cual obtuvo el reconocimiento en los festivales de Locarno (1962) y Sestri Levante (1963). A continuación analiza el diferente tratamiento narrativo de ambas partes:

Todo lo que concierne a la niña está contado en breves momentos, en una forma sintética e impresionista, mientras que la parte final es una meditación larga y morosa, a veces excesivamente literaria, de la mujer que se interroga sobre su infancia.

La primera parte de *En el balcón vacío* tiene, pues, el contexto de una nostalgia, y de ahí que sus imágenes se nos presenten como mal hilvanadas y no dispuestas en un desarrollo dramático. La nostalgia piensa así, dejándose llevar, dejándose ocupar por imágenes que la razón no escoge, sino nuestro yo profundo. Este carácter fragmentario, esta falta de trama (en el sentido de *exposición, nudo y desenlace*), corresponden a una franca espontaneidad en el proceso de reconstrucción de la memoria latente, que tiende sus líneas sutiles a través del tiempo que se vive. [...]

La reconstrucción visual de un pasado, tal como lo contiene la memoria afectiva, es uno de esos problemas en los que el cine cede ante la literatura. ¿Cómo dar un tiempo pretérito a la imagen cinematográfica? ¿Cómo crear un equivalente visual de las formas visuales [sic, por verbales] *fue* o *había*? Quizás García Ascot no se planteó el problema de una manera consciente y la manera en que lo resolvió haya surgido de una intuición poética, de la presión sentimental sentida durante la realización del film. Era inevitable reconstruir, no una España objetiva, sino más bien una España “tal como en sí misma la nostalgia la transforma” (Íbid. pp. 87-88).

Esas dificultades fueron, sin embargo, solventadas, a juicio de José de la Colina, magistralmente por la dirección de García Ascot y por la fotografía de Torre-Blanco, “a su vez un refugiado con una imagen idealizada de España”, “mediante tonos grises y difusos, enfoques y exposiciones irregulares, e incluso utilizando la calidad del grano de la película”, lo que le proporciona “una atmósfera, una cierta aura afectiva”. La segunda parte de la película, por el contrario, parece convencer menos al crítico en su desarrollo formal “por su preocupación en obtener ciertos efectos de vanguardia estilo Resnais (las habitaciones blancas y vacías, los espejos que multiplican los gestos) y por el texto demasiado literario que la voz de María Luisa Elío va diciendo fuera de cuadro”, aunque comprende que el director “se haya dejado arrastrar por ese rostro que ama y conoce, y que además es el rostro

mismo de la mujer que nos habla con tal sensibilidad de su nostalgia por una niñez robada”. Finalmente, José de la Colina concluye:

Garcilaso decía: “No me podréis quitar el dolorido sentir”. *En el balcón vacío* habla por todos a quienes nos quitaron la infancia y la tierra, pero no el dolorido sentir. Hay en este film una imagen –tomada de las actualidades de la guerra de España– en que una madre española, en un gesto bello e insufrible a la vez, pone su mano sobre unas brasas para luego pasarla en una larga caricia por las piernas heladas de su hijo. Yo sé, como María Luisa y Yomí, que imágenes así impiden olvidar.

### 3. Epílogo

La atracción que la Revolución cubana ejerció, en los primeros años de la década de los sesenta, en el joven José de la Colina no es sino una manifestación más de esa politización que, a pesar de las muchas contradicciones, heredaron los jóvenes exiliados de la llamada “segunda generación”. El ejemplo cubano hizo revivir viejas imágenes y viejas esperanzas que, sin embargo y como demuestra la actividad desarrollada en el seno del ME'59, no sólo estaban ya latentes en aquella inquieta juventud, sino que, además, revivían con una vocación de futuro más que de nostalgia. José de la Colina fue uno más de aquellos jóvenes que quisieron vivir de primera mano la experiencia revolucionaria y que desearon aportar su grano de arena en el desarrollo cultural de la misma. También, probablemente, tenían la más o menos secreta esperanza de que una cinematografía emergente, liberada de los condicionamientos mercantilistas que les cerraban el paso al ejercicio de ese arte en sus países de residencia, les ofreciera la posibilidad de pasar de la teoría a la práctica del cine.

No fue ese el caso de José de la Colina, quien, sin embargo, sí tuvo opciones para crecer en el ejercicio de la crítica cinematográfica, al tiempo que se empapaba del clima de responsabilidad política que estaba forjando la cultura cubana en aquellos primeros años de la Revolución; su participación, además, en las polémicas y debates en que se mueve la cultura revolucionaria, en un terreno particularmente fructífero y libre como fue el cine cubano, que supo, en gran medida y gracias al buen hacer de Alfredo Guevara, defenderse de las presiones de los sectores más conservadores y dogmáticos, tanto desde un punto de vista cultural como político, de la revolución, debió de suponer para el joven crítico una forma de consolidar ese pensamiento responsable y libertario que ya había manifestado en su actividad mexicana.

A pesar de que algunos escritores han pretendido años después, mediante una mirada superficial, rebajar el atractivo que ejerció la Cuba revolucionaria entre el mundo intelectual y artístico, la misma responsabilidad con un mundo más justo y más libre, a la categoría de mera *fantasía roja*<sup>33</sup>, a pesar de la evolución ulterior de su pensamiento y del distanciamiento del escritor con el proceso cubano<sup>34</sup>, afortunadamente disponemos de un buen puñado de textos que prueban su implicación ética y estética con la Cuba revolucionaria, una experiencia que, sin duda, contribuyó a ensanchar su conciencia y a vincular la vieja utopía que heredara de sus mayores con las nuevas esperanzas que en aquellos años brotaban en el ámbito de la transformación social y cultural.<sup>35</sup>

#### 4. Textos que José de la Colina publicó en Cuba

JOSÉ DE LA COLINA, “Agnes de 8 a 9:30”, *La Gaceta de Cuba* (La Habana), 13, febrero 1963, pp. 14-15. [Entrevista con Agnes Varda].

JOSÉ DE LA COLINA, “Cine. Plácido”, *La Gaceta de Cuba* (La Habana), 17, 2 de mayo de 1963, p. 14. [Crítica de la película de Luis García Berlanga].

---

<sup>33</sup> Así califica Iván de la Nuez su sesgada aproximación a los ilustres visitantes que recibió Cuba durante los primeros años de la Revolución (v. *Fantasía roja*, 2006); aunque el autor no hace mención –probablemente por desconocimiento, o porque el visitante no debió de parecerle lo suficientemente ilustre– de José de la Colina, en su superfluo ensayo los intelectuales y artistas que mostraron su interés y solidaridad hacia el proceso revolucionario y acudieron a apoyarlo *in situ* durante aquellos años aparecen retratados –el propio Sartre, incluso– poco menos que como ilusos descerebrados, poseídos por una fascinación cuasi patológica e inexplicable que les impedía percibir la realidad de dicho proceso.

<sup>34</sup> En el año 1999 la firma de José de la Colina aparecía, entre otras, en una “Carta abierta de los intelectuales mexicanos acerca de la violación de los derechos humanos en Cuba” que protestaba por el procesamiento de opositores como Vladimiro Roca, Martha Beatriz Roque, René Gómez y Felix Bonne; y en 2002, durante la celebración de la XVI Feria del Libro de Guadalajara en la que Cuba fue país invitado, un grupo de escritores mexicanos vinculados a la revista *Letras Libres*, entre los que se encontraba también José de la Colina, firmó un manifiesto en contra de la presencia de la delegación cultural cubana en la FIL, que abarcaba hasta 700 artistas e intelectuales de la isla, y de la presunta politización de la Feria que los firmantes atribuían, sin percibir la viga en el ojo propio, a las actividades de dicha delegación.

<sup>35</sup> Agradezco al Instituto de Literatura y Lingüística, al Instituto de Historia y a la Biblioteca Nacional de Cuba la amabilidad con que me abrieron las puertas de sus respectivas bibliotecas y hemerotecas, sin cuyos fondos hubiera sido imposible la realización de este trabajo.

- JOSÉ DE LA COLINA, “*Amor condusse noi*”, *La Gaceta de Cuba* (La Habana), 18, 18 de mayo de 1963, pp. 4-6. [Relato fechado en México, 1961; recogido en el libro *La lucha con la pantera*, 1962].
- JOSÉ DE LA COLINA, “*Viridiana*”, *Cine Cubano* (La Habana), 10, mayo 1963, pp. 21-25.
- JOSÉ DE LA COLINA, “9 días de un año”, *Cine Cubano* (La Habana), 10, mayo 1963, pp. 46-48.
- JOSÉ DE LA COLINA, “Del cine verdad y la cámara viva”, *La Gaceta de Cuba* (La Habana), 22, 18 de julio de 1963, pp. 12-13.
- JOSÉ DE LA COLINA, “Cine. *Viridiana*: Todo Buñuel”, *La Gaceta de Cuba* (La Habana), 23, 3 de agosto de 1963, pp. 13-14.
- JOSÉ DE LA COLINA, “Cine. La “dulce vida” de los pobres”, *La Gaceta de Cuba* (La Habana), 24, 18 de agosto de 1963, p. 14. [Sobre *Accatone* de Passolini.]
- JOSÉ DE LA COLINA, “Siguiendo a Hitchcock”, *Bohemia* (La Habana), 34, 23 agosto 1963, p. 16.
- JOSÉ DE LA COLINA, “Otra vez Hitchcock”, *Bohemia* (La Habana), 38, 20 septiembre 1963, p. 39.
- JOSÉ DE LA COLINA, “De adentro y de afuera. Cine. *La dulce vida*”, *Revolución* (La Habana), viernes 27 de septiembre de 1963, p. 6.
- COLINA, “De adentro y de afuera. Cine. *El ángel exterminador*”, *Revolución* (La Habana), lunes 30 de septiembre de 1963, p. 11.
- COLINA, “Cine. *La señorita Julia*”, *Revolución* (La Habana), martes 1 de octubre de 1963, p. 9.
- COLINA, “De adentro y de afuera. Cine. *En un barrio viejo*”, *Revolución* (La Habana), viernes 4 de octubre de 1963, p. 9.
- COLINA, “De adentro y de afuera. Cine. Clement, Phillipe y Ripois”, *Revolución* (La Habana), lunes 7 de octubre de 1963, p. 11.
- COLINA, “De adentro y de afuera. Cine. *Gente de Moscú*”, *Revolución* (La Habana), miércoles 9 de octubre de 1963, p. 9.
- COLINA, “De adentro y de afuera. Cine. Otra vez el ángel”, *Revolución* (La Habana), viernes 11 de octubre de 1963, p. 13.
- JOSÉ DE LA COLINA, “Cine. Encerrona en la calle Providencia”, *La Gaceta de Cuba* (La Habana), 28, 18 de octubre de 1963, pp. 14-15. [Sobre *El ángel exterminador* de Buñuel].

- COLINA, "De adentro y de afuera. Cine. Chris mira hacia Cuba", *Revolución* (La Habana), viernes 18 de octubre de 1963, p. 9. [Sobre *Cuba, sí*, de Chris Marker].
- COLINA, "De adentro y de afuera. Cine. La fiebre del éxito", *Revolución* (La Habana), viernes 25 de octubre de 1963, p. 11. [Sobre *En busca de un hombre (Oh for a man)*, de Frank Tashlin].
- COLINA, "De adentro y de afuera. Cine", *Revolución* (La Habana), martes 29 de octubre de 1963, p. 9. [Sobre *A los cuatro vientos*, de Stanislav Rostowski.]
- COLINA, "De adentro y de afuera. Cine. ...el amor a los veinte años", *Revolución* (La Habana), jueves 31 de octubre de 1963, p. 11. [Sobre la película de episodios *El amor a los veinte años*, de Truffaut, Renzo Rosellini, Shintaro Ishihara, Marcel Ophuls y Andrzej Wagda].
- COLINA, "De adentro y de afuera. Cine. Un autorretrato doble", *Revolución* (La Habana), lunes 4 de noviembre de 1963, p. 13. [Sobre *El Retrato*, de Humberto Solás y Óscar Valdés].
- COLINA, "De adentro y de afuera. Cine. Chujrai vs. Dogmatismo", *Revolución* (La Habana), jueves 7 de noviembre de 1963, p. 9.
- COLINA, "De adentro y de afuera. Cine. Tangodrama", *Revolución* (La Habana), sábado 9 de noviembre de 1963, p. 9. [Sobre *Alias Gardelito*, de Lautaro Murúa].
- COLINA, "De adentro y de afuera. Cine. Homenaje en la Cinemateca", *Revolución* (La Habana), viernes 15 de noviembre de 1963, p. 11. [Sobre el homenaje del ICAIC a René Portocarrero].
- JOSÉ DE LA COLINA, "Cine. Segregación U.S.A.", *El Rotograbado de Revolución* (La Habana), lunes 18 de noviembre de 1963, p. 12. [Sobre *Rencor (Intruso en el polvo)*, de Clarence Brown, basada en la novela de Faulkner].
- COLINA, "De adentro y de afuera. Del cine francés. Retorna el señor Hulot y su creador: Jacques Tati", *Revolución* (La Habana), viernes 22 de noviembre de 1963, p. 9. [Sobre el reestreno de *Las vacaciones de Monsieur Hulot*].
- COLINA, "De adentro y de afuera. Del cine japonés. Gangsters, cerdos y barcos de guerra y una aparente denuncia", *Revolución* (La Habana), sábado 23 de noviembre de 1963, p. 11. [Sobre *Cerdos y barcos de guerra*, de Shohei Imamura].

- COLINA, "De adentro y de afuera. Cine de la RDA. Ahora es el verano de nuestro descontento", *Revolución* (La Habana), jueves 28 de noviembre de 1963, p. 11. [Sobre *Descripción de un verano*, de Ralf Kirstein].
- VARIOS, "Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos", *Cine Cubano* (La Habana), 14-15 (octubre-noviembre 1963), pp. 15-17. En el nº 33 de la revista *Bohemia* (16 de agosto 1963, p.35) se daba la noticia de las reuniones de "un grupo de directores y asistentes de dirección del ICAIC, que tuvieron lugar los días 4, 5 y 6 de julio, y se reproduce algunos fragmentos del manifiesto firmado el 18 de julio y los firmantes, entre los que está jdc. En el número 23 de *La Gaceta de Cuba* (La Habana), 3 de agosto de 1963, pp. 8-9, se reproduce las conclusiones del debate entre cineastas cubanos luego publicadas en *Cine Cubano*.
- JOSÉ DE LA COLINA, "*Cumbite*", *Cine Cubano* (La Habana), 14-15, octubre-noviembre 1963, pp. 41-49.
- JOSÉ DE LA COLINA, "En busca de una niñez perdida (Sobre el balcón vacío)", *Cine Cubano* (La Habana), 14-15, octubre-noviembre 1963, pp. 85[86]-88.
- COLINA, "De adentro y de afuera. Cinecrítica. Algo de lo que veremos el próximo año en el cine", *Revolución* (La Habana), miércoles 4 de diciembre de 1963, p. 11. [Sobre una conferencia de prensa de Alfredo Guevara].
- COLINA, "De adentro y de afuera. Cinecrítica. A la sombra de los globos en flor", *Revolución* (La Habana), sábado 7 de diciembre de 1963, p. 11. [Sobre *Viaje en globo*, de Albert Lamorisse].
- COLINA, "De adentro y de afuera. Cine crítica. Son mortales todos los guerreros", *Revolución* (La Habana), lunes 9 de diciembre de 1963, p. 13. [Sobre *El bravo* de Kurosawa].
- COLINA, "De adentro y de afuera. Cine crítica. Meditaciones acerca de nuestra época", *Revolución* (La Habana), miércoles 11 de diciembre de 1963, p. 9. [Sobre *Nueve días de un año*, de Mijail Romm].
- [COLINA], "De adentro y de afuera. Cine crítica. Cambiar al mundo, cambiar al hombre, cambiar la vida", *Revolución* (La Habana), viernes 13 de diciembre de 1963, p. 9. [Aunque no está firmada, debe de ser de Colina pues continúa la crítica de la película de Romm].
- MARIO TREJO (FELONIUS), FAUSTO CANEL, JOSÉ DE LA COLINA, "De adentro y de afuera. Selección de cine. Eligen críticos *El Ángel Exterminador* y *Viridiana*", *Revolución* (La Habana), martes 17 de diciembre de 1963, p. 9. [Los tres críticos del periódico eligen de entre las películas proyectadas en Cuba a lo

largo del año las diez mejores, junto a los mejores directores, actores, fotógrafos y músicos. La selección va precedida de una nota firmada por los tres].

COLINA, "De adentro y de afuera. Cine crítica. Antonioni '57", *Revolución* (La Habana), viernes 20 de diciembre de 1963, p. 11. [Sobre *El grito*].

COLINA, "De adentro y de afuera. Cine crítica. El honor y el artículo 587 del Código Penal", *Revolución* (La Habana), jueves 26 de diciembre de 1963, p. 9. [Sobre *Divorcio a la italiana*, de Pietro Germi].

JOSÉ DE LA COLINA, "Dos relatos", *Casa de las Américas* (La Habana), 20-21, septiembre-diciembre 1963, pp. 26-28. ["Dulcemente" (26-27) y "Bajo la lluvia" (27-28); los dos recogidos en el libro *La lucha con la pantera*, 1962].

COLINA, "De adentro y de afuera. Cinecrítica. Los Gatos se ponen a veces un tanto moralistas", *Revolución* (La Habana), viernes 3 de enero de 1964, p. 11. [Sobre *Un día, un gato* de Vojtech Jasný].

COLINA, "Cinecrítica. Cuando Pan toca la flauta el viento sopla", *Revolución* (La Habana), miércoles 8 de enero de 1964, p. 9. [Sobre *Almuerzo sobre la hierba*, de Jean Renoir].

COLINA, "Cinecrítica. René Clair, el tiempo y la Academia", *Revolución* (La Habana), viernes 10 de enero de 1964, p. 11. [Sobre *Todo el oro del mundo*, de René Clair].

COLINA, "Cinecrítica. Mejor será que Verne no resucite", *Revolución* (La Habana), martes 14 de enero de 1964, p. 11. [Sobre *La vuelta al mundo en 80 días*, de Michael Anderson].

COLINA, "Cinecrítica. Que la guerra no envejezca a los niños", *Revolución* (La Habana), jueves 16 de enero de 1964, p. 9. [Sobre *La infancia de Iván*, de Tarkowski].

COLINA, "*El otro Cristóbal*. Un intento de tomar el cine por sorpresa", *Revolución* (La Habana), sábado 18 de enero de 1964, p. 11. [Sobre el film de Armand Gatti].

COLINA, "Un film alemán. El milagro de Malaquías. El cabaret que el viento se llevó", *Revolución* (La Habana), miércoles 22 de enero de 1964, p. 9. [Sobre *El milagro del Padre Malaquías*, del germano-occidental Bernhard Wicki].

COLINA, "Cinecrítica. *Cuentos del Alhambra*. Viaje al fondo del recuerdo habanero", *Revolución* (La Habana), sábado 25 de enero de 1964, p. 13. [Sobre la película de Manuel Octavio Gómez].

- COLINA, "Cinecrítica. *La pirámide humana*, un hermoso film", *Revolución* (La Habana), miércoles 29 de enero de 1964, p. 9. [Sobre la película de Jean Rouch].
- COLINA, "Cinecrítica. ¡Esos viejos del Parque Central!", *Revolución* (La Habana), viernes 31 de enero de 1964, p. 11. [Sobre *El parque*, de Fernando Villaverde].
- JOSÉ DE LA COLINA, "*El viaje en globo*", *Cine Cubano* (La Habana), 17 (enero 1964), pp. 51[52]-54.
- COLINA, "Cinecrítica. *Preludio 11*: un fallido film de acción", *Revolución* (La Habana), martes 4 de febrero de 1964, p. 9. [Sobre la co-producción cubano-alemana dirigida por Kurt Maetzig].
- COLINA, "Cinecrítica. Tati o el difícil arte de ser tío", *Revolución* (La Habana), jueves 6 de febrero de 1964, p. 11.
- COLINA, "Cinecrítica. *Desnudo entre lobos*. Sólo un film de suspenso", *Revolución* (La Habana), sábado 8 de febrero de 1964, p. 11. [Sobre la película del germano-oriental Frank Beyer].
- COLINA, "Cinecrítica. Mientras esperan a *Lola*", *Revolución* (La Habana), martes 11 de febrero de 1964, p. 9.
- COLINA, "Cinecrítica. Pianistas, cantantes, gatos y tías: pequeños burgueses en la sala", *Revolución* (La Habana), jueves 20 de febrero de 1964, p. 9. [Sobre *La semana tiene un domingo*, film checo-húngaro dirigido por el húngaro Félix Mariassy].
- COLINA, "Cinecrítica: la pequeña guerra personal del artillero Kalen", *Revolución* (La Habana), sábado 22 de febrero de 1964, p. 13. [Sobre *La montaña en llamas*, del polaco Ewa Petelski].
- COLINA, "Cinecrítica. Se acabaron los Samurais que iban solos por el monte", *Revolución* (La Habana), martes 25 de febrero de 1964, p. 9. [Sobre *Los malos duermen bien*, de Kurosawa y Mifune].
- COLINA, "Cinecrítica. Ser joven no significa ser bobo", *Revolución* (La Habana), sábado 29 de febrero de 1964, p. 11. [Sobre *Primer amor* de Mario Camerini].
- JOSÉ DE LA COLINA, "Jacques Tati y el cine cómico", *Cine Cubano* (La Habana), 18, febrero 1964, pp. 48-54.

- COLINAS [sic], "Cinecrítica. En *La Tragedia Optimista* no se oye soplar el viento de la epopeya", *Revolución* (La Habana), lunes 2 de marzo de 1964, p. 13. [Sobre el film de Samsonov].
- COLINAS [sic], "Cinecrítica. Lánguidos estrenos y estremecedores reestrenos", *Revolución* (La Habana), miércoles 4 de marzo de 1964, p. 11.
- [COLINA], "Cinecrítica. "...que las noches de ronda no son buenas"", *Revolución* (La Habana), lunes 9 de marzo de 1964, p. 7. [Sobre *La noche brava* de Mauro Bolognini].
- JOSÉ DE LA COLINA, "Cine. ¡Elsinor, Elsinor", *La Gaceta de Cuba* (La Habana), 33, 20 de marzo de 1964, p. 18. [Sobre *Los malos duermen bien*, de Akira Kurosawa].
- JOSÉ DE LA COLINA, "Cine. El Opus 3 de Tati", *La Gaceta de Cuba* (La Habana), 33, 20 de marzo de 1964, pp. 18-19. [Sobre *Mon oncle*, de Jacques Tati].
- COLINAS [sic], "Gilberto Valdés y sus mejores intérpretes", *Revolución* (La Habana), lunes 23 de marzo de 1964, p. 7. [Sobre la actualidad musical].
- JOSÉ DE LA COLINA, "Cine. Moraleja en la ciudad vieja", *El Rotograbado de Revolución* (La Habana), lunes 1 de abril de 1964, p. 12. [Sobre *Un día, un gato*, del checo Jasný].
- [COLINA], "Cinecrítica. 1, 2, 3, 4", *Revolución* (La Habana), viernes 3 de abril de 1964, p. 7. [Sobre la película franco-británica de Terence Young].
- JOSÉ DE LA COLINA, "La tentación del incienso. A propósito de *La tragedia optimista*", *La Gaceta de Cuba* (La Habana), 34, 5 de abril de 1964, p. 15. [sobre la película de Samson Samsonov basada en la obra teatral homónima de Vsevlod Vishnevski].
- JOSÉ DE LA COLINA, "Cine. Días, niños, gatos", *La Gaceta de Cuba* (La Habana), 34, 5 de abril de 1964, p. 21. [Sobre *Un día, un gato*, del checo Jasný].
- COLINA, "Discos", *Revolución* (La Habana), martes 7 de abril de 1964, p. 11. [Breves sobre novedades discográficas de diversos géneros].
- COLINA, "Cinecrítica. Iván... el terrible", *Revolución* (La Habana), viernes 17 de abril de 1964, p. 7. [Sobre la película de Eisenstein].
- JOSÉ DE LA COLINA, "La fascinación del poder", *La Gaceta de Cuba* (La Habana), 35, 20 de abril de 1964, pp. 6-7. [Sobre *Iván el terrible* de Eisenstein].
- JOSÉ DE LA COLINA, "Cine. Las nieves de antaño", *La Gaceta de Cuba* (La Habana), 35, 20 de abril de 1964, p. 19. [Sobre *La Viaccia* de Mauro Bolognini y *Qué gloria vivir* de René Clément].

- COLINA, "Cinecrítica. *La Viaccia*", *Revolución* (La Habana), jueves 23 de abril de 1964, p. 7.
- COLINA, "Cinecrítica. En la cinemateca del ICAIC: la historia del cine a través de fotografías", *Revolución* (La Habana), lunes 27 de abril de 1964, p. 7. [Sobre la exposición de fotografías, que coincide con la proyección de *Tiempo al sol y Tormenta sobre México*, los montajes del material de Eisenstein].
- JOSÉ DE LA COLINA, "El cine", *Casa de las Américas* (La Habana), 22-23, enero-abril 1964, pp. 126-129.
- JOSÉ DE LA COLINA, "Eisenstein en México", *La Gaceta de Cuba* (La Habana), 36, 5 de mayo de 1964, pp. 6-7.
- J. DE LA C., "En la exposición de la cinemateca", *La Gaceta de Cuba* (La Habana), 36, 5 de mayo de 1964, p. 19.
- JOSÉ DE LA COLINA, "Cine. La isla sin tesoro", *La Gaceta de Cuba* (La Habana), 37, 20 de mayo de 1964, pp. 20-21. [Sobre *La isla desnuda* de Kaneto Shindo].
- JOSÉ DE LA COLINA, "Cine. En dudoso combate", *La Gaceta de Cuba* (La Habana), 37, 20 de mayo de 1964, p. 21. [Sobre *El cuchillo en el agua* de Polanski].
- JOSÉ DE LA COLINA, "Cine", *La Gaceta de Cuba* (La Habana), 38, 15 de junio de 1964, p. 20. [Sobre *Pickpocket* de Robert Bresson].
- JOSÉ DE LA COLINA, "Cine. Sombría historia, narrador más sombrío", *La Gaceta de Cuba* (La Habana), 39, 5 de julio de 1964, p. 20. [Sobre *Harakiri* de Kurosawa].
- JOSÉ DE LA COLINA, "Libros. Los rollos de la ciudad muerta", *La Gaceta de Cuba* (La Habana), 39, 5 de julio de 1964, pp. 21-22. [Sobre *La ciudad muerta de Korad* de Óscar Hurtado].
- JOSÉ DE LA COLINA, "La doncella, los cabreros y la muerte", *Revolución* (La Habana), sábado 11 de julio de 1964, p. 3. [Sobre *La fuente de la virgen* de Ingmar Bergman].
- JOSÉ DE LA COLINA, "William Faulkner", *Revolución* (La Habana), martes 14 de julio de 1964, p. 3.
- JOSÉ DE LA COLINA, "Cine. Crónica de una crónica", *El Rotograbado de Revolución* (La Habana), lunes 20 de julio de 1964, pp. 14-15. [Sobre *Crónica cubana*, de Ugo Ulive].
- JOSÉ DE LA COLINA, "Los relámpagos de Ibargüengoitia", *Revolución* (La Habana), martes 21 de julio de 1964, p. 3.

JOSÉ DE LA COLINA, "Cine. El otro rostro de Bergman", *El Rotograbado de Revolución* (La Habana), lunes 27 de julio de 1964, pp. 14-15. [Sobre *El rostro*].

JOSÉ DE LA COLINA, "Cine. Los 7 pecadillos intrascendentales", *El Rotograbado de Revolución* (La Habana), lunes 3 de agosto de 1964, p. 12. [Sobre *Los siete pecados capitales* de Godard, Demy, Chabrol, de Broca, Dhome, Vadim y Molinaro].

JOSÉ DE LA COLINA, "La niña de Nagasaki", *Revolución* (La Habana), sábado 8 de agosto de 1964, p. 3.

JOSÉ DE LA COLINA, "Cine. Una cámara embriagada con todopoderío", *El Rotograbado de Revolución* (La Habana), lunes 10 de agosto de 1964, p. 13. [Sobre *Soy Cuba*, de Kalatazov y Urusevski]

JOSÉ DE LA COLINA, "Cine. La vida puesta al tablero", *El Rotograbado de Revolución* (La Habana), lunes 17 de agosto de 1964, p. 12. [Sobre *El séptimo sello* de Bergman].

JOSÉ DE LA COLINA, "Cine. Ascenso y caída de Robin Hood", *La Gaceta de Cuba* (La Habana), 40, octubre de 1964, p. 21. [Sobre *Salvatore Giuliano*, de Francesco Rossi].

JOSÉ DE LA COLINA, "Notas sobre Juan Rulfo", *Casa de las Américas* (La Habana), 26, octubre-noviembre 1964, pp. 133-138. [Número dedicado a la «Nueva novela latinoamericana»].

JOSÉ DE LA COLINA, "Barcarola", *Casa de las Américas* (La Habana), 28-29, enero-abril 1965, pp. 24-28. [Número especial dedicado a «La nueva literatura de México»; cuento recogido en el libro *La lucha con la pantera*, 1962].

JOSÉ DE LA COLINA, "Fellini por Fellini", *La Gaceta de Cuba* (La Habana), 43, marzo-abril de 1965, pp. 12-13. [Sobre *Ocho y medio* de Fellini].

## 5. Bibliografía citada

AA.VV., "Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos", *Cine Cubano* (La Habana), 14-15, octubre-noviembre 1963, p. 15.

ALONSO, CHARO, "Una mirada hacia lo perdido: *En el balcón vacío*", *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), 33, octubre 1999, pp. 141-149.

ALTED VIGIL, ALICIA, "*En el balcón vacío*. Presentación", y "*En el balcón vacío* o la confluencia entre escritura fílmica y escritura histórica", *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), 33, octubre 1999, pp. 126-129 y 131-139.

- ÁLVAREZ RAMIRO, CARLOS, *La narrativa breve de José de la Colina*, trabajo de investigación de doctorado, Dpto. de Filología Española, UAB: noviembre de 1998.
- , “El exilio en la narrativa breve de José de la Colina”, *Exils et migrations ibériques au XX<sup>e</sup> siècle* (París), 6, 1999, pp. 321-331.
- ÁLVAREZ RAMIRO, CARLOS, “El exilio de José de la Colina”, en Manuel Aznar Soler (ed.), *Sesenta años después. Las literaturas del exilio republicano de 1939*, vol. II, Sant Cugat del Vallés: GEXEL / Associació d’Idees, 2000, pp. 161-171.
- AUB, ELENA, *Palabras del exilio. Historia del ME/59. Una última ilusión*, México DF: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.
- BLAT, AMPARO, Y DOMÉNECH, CARME, “Introducción” a Herminio Almendros, *Diario de un maestro exiliado*, Valencia: Pre-Textos, 2005, pp. 9-121.
- Boletín de Información de la Unión de Intelectuales Españoles* (edición facsimilar), introducción de Manuel Aznar Soler y prólogo de Federico Álvarez, Sevilla: Renacimiento (Biblioteca del Exilio, Anejos, XII), 2008.
- COLINA, JOSÉ DE LA, *La tumba india*, México-Xalapa: Universidad Veracruzana, 1984.
- , “Introducción. Otaola y aquel Aquelarre”, en Otaola, *La librería de Arana*, pp. 11-24.
- COLINA, JOSÉ DE LA Y PÉREZ TURRENT, TOMÁS, *Buñuel por Buñuel*, Madrid: Plot, 1993.
- COMPANY, JUAN MIGUEL, “El exilio y el reino. Cinco notas sobre *En el balcón vacío*”, *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), 33, octubre 1999, pp. 162-167.
- DEL VALLE CASALS, SANDRA, “Revolución, política y cultura”, *Perfiles de la cultura cubana* (La Habana), 3, enero-septiembre 2009. [[http://www.perfiles.cult.cu/articulos/3\\_revolucion,\\_politica\\_y\\_cultura.pdf](http://www.perfiles.cult.cu/articulos/3_revolucion,_politica_y_cultura.pdf)].
- DOMINGO CUADRIELLO, JORGE, *Españoles en Cuba en el siglo XX*, Sevilla: Renacimiento, 2004.
- , *El exilio republicano español en Cuba*, prólogo de Alfonso Guerra, Madrid: Siglo XXI, 2009.
- ESTUPIÑÁN ZALDÍVAR, LEANDRO, “«El peor enemigo de la Revolución es la ignorancia». Entrevista con Alfredo Guevara”, *Calibán. Revista Cubana de Pensamiento e Historia* (La Habana), 5, octubre-diciembre de 2009. [<http://www.revistacaliban.cu/entrevista.php?numero=5>].
- FORNET, AMBROSIO, “Cine. ¿La aventura de King-Kong o Lucrecio?”, *La Gaceta de Cuba* (La Habana), 36, 5 de mayo de 1964, p. 23.

- GARCÍA ESPINOSA, JULIO, *Un largo camino hacia la luz*, La Habana: Ediciones Unión, 2000.
- GARCÍA RIERA, EMILIO, *El cine es mejor que la vida*, México: Cal y Arena, 1990.
- GLANTZ, MARGO, “A la memoria de Arreola”, *La Jornada* (México DF), 3 de enero de 2002. [<http://cvc.cervantes.es/actcult/arreola/acerca/glantz.htm>].
- GUANCHE ZALDÍVAR, JULIO CESAR, *El continente de lo posible. Un examen sobre la condición revolucionaria*, La Habana: Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello / Ruth Casa Editorial, 2008.
- , “Tensiones históricas del campo político-cultural: la polémica Alfredo Guevara-Blas Roca”, *Perfiles de la cultura cubana* (La Habana), 3, enero-septiembre 2009. [[http://www.perfiles.cult.cu/articulos/3\\_tensiones%20historicas.pdf](http://www.perfiles.cult.cu/articulos/3_tensiones%20historicas.pdf)].
- GUEVARA, ALFREDO, “Realidades y perspectivas de un nuevo cine”, *Cine Cubano* (La Habana), I, 1, junio 1960, pp. 3-10. [<http://www.revistacinecubano.cult.cu/>].
- , *Tiempo de fundación*, Sevilla: Iberautor / Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano, 2003.
- , *¿Y si fuera una huella? Epistolario*, Madrid: Ediciones Autor / Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano, 2008.
- GUEVARA, ALFREDO Y ZAVATTINI, CESARE, *Ese diamantino corazón de la verdad*, Sevilla: Iberautor / Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano, 2002.
- GUTIÉRREZ ALEA, TOMÁS, “Donde menos se piensa salta el cazador... de brujas”, *La Gaceta de Cuba* (La Habana), 33, 20 de marzo de 1964, pp. 6-7.
- Ínsula*, 657, septiembre 2001. Monográfico *De la fábula a la vida. Juan Chabás (1900-1954)*.
- ITURRIA, MIGUEL, *Espanoles en la cultura cubana*, Sevilla: Renacimiento, 2004.
- LLORENS, VICENTE, *Memorias de una emigración. Santo Domingo, 1939-1945*, Barcelona: Ariel, 1975; en edición de Manuel Aznar Soler, Sevilla: Renacimiento (Biblioteca del Exilio, 27), 2006.
- MATEO GAMBARTE, EDUARDO, *Los niños de la guerra. Literatura del exilio español en México*, Lleida: Universitat de Lleida / Pagés Editors, 1996.
- , *Diccionario del exilio español en México (De Carlos Blanco Aguinaga a Ramón Xirau)*, Pamplona: Eunat, 1997, pp. 43-76.

- MORALES TEJEDA, AIDA LILIANA Y REYES CORDERO, JUAN MANUEL (coords.), *Seis miradas a la obra de Prat Puig*, Santiago de Cuba: Ediciones Santiago (Colección Ravelo), 2008.
- NAHARRO-CALDERÓN, JOSÉ MARÍA, "Entre el recuerdo y el olvido del exilio: De *En el balcón vacío* de Jomí García Ascot a *Tiempo de llorar* de María Luisa Elío", en George Cabello-Castellet, Jaume Ortí Olivella y Guy Wood (eds.), *II Portlans Cinema Conference*, Portland: Oregon State University / Portland State University / Red College, 1995, pp. 204-212.
- , "En el balcón vacío de la memoria y la memoria de *En el balcón vacío*", *Archivos de la Filmoteca* (Valencia), 33, octubre 1999, pp. 150-161.
- NARANJO OROVIO, CONSUELO, *Cuba, otro escenario de lucha. La guerra civil y el exilio republicano español*, Madrid: CSIC, 1988.
- NUEZ, IVÁN DE LA, *Fantasma roja. Los intelectuales de izquierda y la revolución cubana*, Madrid: Debate, 2006.
- ORTIZ FLORES, PATRICIA, "José de la Colina", *Diccionario de Escritores Mexicanos. Tomo I*, México: UNAM, 1988, pp. 383-394.
- OTAOLA [SIMÓN], *La librería de Arana*, Madrid: Ediciones del Imán, 1999.
- PÉREZ BAZO, JAVIER, *Juan Chabás y su tiempo: de la poética de vanguardia a la estética del compromiso*, prólogo de Ivan Lissorges, Barcelona / Dènia: Anthropos / Ajuntament de Dènia, 1992.
- POGOLOTTI, GRACIELA, *Polémicas culturales de los 60*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2006.
- PUIGGRÓS, MARIA ROSA, *La distància no és l'oblit. Fragments de la biografia d'un catalanocubà: Francesc Prat i Puig*, La Pobla de Lillet: Associació Medieval de Bagà / Ajuntament de La Pobla de Lillet, 2001.
- RODRÍGUEZ, JUAN, "José Miguel García Ascot asiste al parto del nuevo cine cubano", *Laberintos* (Valencia), 8-9, 2007, pp. 93-125.
- SOUTO ALABARCE, ARTURO, "Nueva poesía española en México (I)", *Ideas de México* (México DF), 6, julio-agosto 1954, pp. 240-245.
- , "Nueva poesía española en México (II)", *Ideas de México* (México DF), 7-8, septiembre-diciembre 1954, pp. 31-37.