

Dossier (sección arbitrada)

Imagen, nación e identidad cubana en el discurso de Hollywood

Image, nation and Cuban identity in the Hollywood discourse

Lanza Caride, Jorge Luis



Jorge Luis Lanza Caride *

Centro Provincial de Cine en Cienfuegos, Cuba

Ístmica. Revista de la Facultad de Filosofía y letras

Universidad Nacional, Costa Rica

ISSN-e: 2215-471X

Periodicidad: Semestral

vol. 1, núm. 28, 2021

istmica@una.ac.cr

Recepción: 14 Agosto 2020

Aprobación: 18 Marzo 2021

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/710/7104173006/>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Resumen: Las primeras imágenes cinematográficas rodadas por los estadounidenses en Cuba se remontan a la Guerra Hispano cubana norteamericana, anterior al surgimiento de Hollywood y su consolidación como industria del espectáculo. Los filmes producidos en esta etapa constituyen el preámbulo del denominado cine de propaganda política que, según el historiador Román Gubern, ha llegado hasta la actualidad y, sobre todo, develan el carácter manipulador que desde sus inicios ha tenido el lenguaje cinematográfico. Entre las décadas del '30 y '40 los filmes realizados por Hollywood en la isla han proyectado una imagen exótica y estereotipada sobre la identidad cubana. No solo se ha desvirtuado nuestra memoria histórica, sino también nuestros valores identitarios, imagen que se ha extendido hasta el contexto actual.

En la extensa historia del cine hollywoodense no son pocas las cintas que han abordado aspectos de nuestra historia. Independientemente de la calidad de la gran mayoría de estos filmes, no se puede minimizar su importancia en el obsesivo intento por construir una imagen creíble y veraz sobre Cuba. Aunque la gran mayoría de las cintas realizadas por cineastas estadounidenses sobre la isla se encuentran limitadas por el hecho de haberse rodado en espacios y locaciones de otras naciones con semejanzas geográficas y culturales con Cuba, dicha limitación no es sinónimo de pobreza artística. El objetivo fundamental de este ensayo radica en el análisis de la representación de la imagen e identidad de Cuba en la industria de Hollywood, a partir del estallido de la Guerra Hispano-cubana-norteamericana el 15 de febrero de 1898 hasta la administración del presidente Barack Obama, período histórico conocido como el Deshielo, porque ambas naciones decidieron restablecer relaciones diplomáticas interrumpidas en plena Guerra Fría, específicamente en 1961.

Palabras clave: Exotización, identidad cubana, industria de Hollywood.

Abstract: Cuban Cinema is said to date back to the first moving images shot by Americans in Cuba during the Spanish-Cuban-American War (1898) an era that precedes the rise of Hollywood and its global hegemony. Today, we would call these pioneering films 'political propaganda' - that historian Román Gubern has argued reveal the eternally manipulative nature of cinematographic language. In the long history of Hollywood cinema, there are many films that have addressed aspects of Cuban

identity, and we cannot diminish their influence - or at least the effort - in building a credible and truthful image of Cuba. However, since its early days, Hollywood has also often projected an exotic and stereotyped representation of Cuban identity-based on many films that were actually shot in spaces and locations outside the island. I argue that in this process, not only the nation's historical memory has been distorted, but it is a phenomenon that continues to the present day. This essay takes a panoramic view of the representation of Cuban identity, culture, and history in Hollywood, from the times of the Spanish-Cuban-American War until the recent administration of President Barack Obama, a period marked by the famous Cuban Thaw. At stake, are the issues of ethics of representation of the "other" amid power differentials in cinema about Cuba, but also across Latin America.

Keywords: Exoticization, Cuban identity, Hollywood Industry.

Antecedentes en el estudio del tema

Metodológicamente se ha estructurado el estudio según una perspectiva historiográfica tradicional al respetar el orden cronológico de las producciones filmicas estudiadas en sus diferentes contextos históricos y que se apoya en el estudio de las más diversas fuentes bibliográficas e iconográficas sobre el tema.

Del *corpus* teórico existente sobre el tema hay que reconocer los aportes de los ensayos *La imagen de Cuba en el cine: la configuración de un canon*, del politólogo Rafael Hernández, publicado en la revista cine cubano en el 2006, el artículo *Hollywood y su fascinación por Cuba* (2019), del periodista Arturo Arias Polo, publicado en *El Nuevo Herald* y el libro *Hollywood, Nuestra América y Los latinos* (2012), de la investigadora estadounidense de origen cubano Ana M. López.

En la búsqueda de referentes teóricos imprescindibles en la interpretación del complejo proceso de configuración de la imagen sobre Cuba desde Hollywood el libro de Ana M. López adquiere una especial significación, al legitimar una de las tesis sobre las cuales se sustenta el presente ensayo: "Suponer que Hollywood ha servido de etnógrafo de la cultura americana significa ante todo, concebir la etnografía no sólo como una metodología positivista que desentierra verdades sobre otras culturas, sino como practica de interpretación y representación determinada históricamente"¹.

Desde una perspectiva análoga, pero salvando determinadas diferencias conceptuales y metodológicas, la reseña del libro del académico *Louis A. Pérez Cuba in the American Imagination. Metaphor and the Imperial Ethos*, autoría del académico cubano Jorge Hernández Martínez, ofrece una visión acertada sobre el tema, que incluye el libro de Louis A. Pérez Cuba en el imaginario de los Estados Unidos, publicado por la editorial cubana de Ciencias Sociales en el 2014, valioso referente teórico y metodológico para el análisis de la imagen de Cuba en el cine de Hollywood y que constituye el antecedente historiográfico más ambicioso y riguroso en el estudio del significado de Cuba en el imaginario social de los EE.UU.

Para sustentar sus hipótesis y teorías el autor se apoyó en el estudio de diversas fuentes periodísticas norteamericanas, desde las caricaturas de los periódicos

hasta las fotografías publicadas entre finales del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, cuyo valor y rigor resulta extraordinario.

Hasta la fecha, el libro que más abarca y actualizado en relación se titula *Hollywood in Havana: US Cinema and Revolutionary Nationalism in Cuba before 1959* (2019) (Hollywood en la Habana: cine estadounidense y nacionalismo revolucionario en Cuba antes de 1959), de la académica estadounidense Megan Feeney, profesora de Historia de Olaf College, texto que ha ofrecido nuevas luces y miradas sobre las producciones de Hollywood sobre Cuba en sus diferentes contextos históricos, desde un rigor conceptual digno de admirar y desde una perspectiva epistemológica interdisciplinar.

Es la primera vez que una investigadora estadounidense logra sistematizar media centuria de una historia cultural que une a ambas naciones. Los estudios anteriores a la publicación de este libro no han seguido una perspectiva historiográfica tan rigurosa y abarcadora como la adoptada por Feeney.

El libro aborda diferentes aspectos relacionados con la extensa historia de Hollywood en la isla, desde una mirada historiográfica a través de la cual Megan Feeney ha sido capaz de analizar con detenimiento cada contexto y período en la historia de estas producciones. En el primer capítulo versa, con rigor histórico, sobre la historia de las producciones filmicas estadounidenses en la isla entre 1897 y 1928, etapa estudiada por otros autores referenciados en este ensayo.

El segundo capítulo se titula *El advenimiento de la crítica cinematográfica en Cuba entre 1928-1934*, y hace énfasis en el análisis del legado del periodista y crítico de cine José Manuel Valdés Rodríguez y otros vinculados al denominado Grupo Minorista, considerado como el pionero de la crítica cinematográfica en Cuba, estudioso del impacto que tuvo Hollywood en la isla durante esos años, sobre todo en el gusto estético de la sociedad cubana. En el tercer capítulo titulado *Nuestro Hombre en la Habana*, la política del Buen vecino en Cuba entre 1934 y 1941, analiza el impacto y trascendencia del clásico musical *Weekend in Havana* (1941), protagonizada por Carmen Miranda, al aportar interpretaciones sobre esta figura que son coherentes con los criterios del presente estudio.

El cuarto capítulo se titula *Tú eres el hombre, la lucha por la libertad*, la problemática del panamericanismo en Hollywood. El capítulo cinco se titula *Rompiendo las cadenas, el cine negro de Hollywood en la Habana de Postguerra*, en el cual realiza un profundo análisis del filme de John Huston *Rompiendo las cadenas*, rodado en 1949.

No resulta casual que el título del capítulo se encuentra inspirado en este filme exponente de los códigos del cine negro, tendencia estética arraigada en la época. El sexto capítulo lleva por título *Idealismo Rebelde: Hollywood en La Habana durante el Batistato*, donde se analiza la trascendencia de obras como *Santiago* (1956), producida por la Warner Bros, *Affair in Havana* (1957), ambas producidas por Dudley Pictures de Cuba y un filme tan polémico y controversial como *Cuban Rebel Girls* (1959), última cinta protagonizada por Errol Flynn, dirigida por Barry Mahon.

Este último filme desató muchas polémicas en EE.UU. en la época, no solo por reforzar una tesis extendida en determinados círculos académicos estadounidenses que siempre han querido promover la visión de que Cuba le debe mucho la independencia a la intervención del imperio estadounidense en 1898, sino por la simpatía que tenía una estrella como Errol Flynn con Fidel

Castro, que en ese contexto de la Guerra fría era mal visto para el *establishment* estadounidense. Resulta que el enfoque del filme devela cierta simpatía y afinidad ideológica con la naciente Revolución, aspecto que es seriamente abordado en el libro².

La obra de Megan Feeney concluye con un excelente epílogo que lleva por título *El Show continúa: el cine de Hollywood en la Habana antes de 1958*, donde aborda títulos prácticamente desconocidos para los académicos e historiadores cubanos. (Véase Fig. 1)

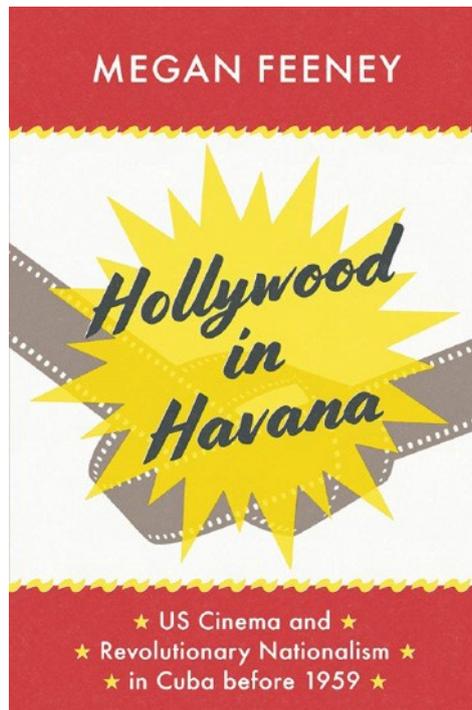


Figura 1

Portada del libro de Megan Feeney *Hollywood in Havana US Cinema and Revolutionary Nationalism in Cuba before 1959*
<https://www.amazon.es/Hollywood-Havana-Megan-Feeney/dp/022659369X>

El cine que llegó con los *Rough Rider*

A fines del siglo XIX, cuando la guerra entre Cuba y España se encontraba en su capítulo final, solo faltaba el pretexto para que EE.UU. interviniera en la isla. Un inesperado hecho histórico catalizó la postergada aspiración: la explosión del acorazado *Maine* el 15 de febrero de 1898. Si la explosión del *Maine* devino oportuno pretexto, la posterior emisión del documento conocido como *La Resolución Conjunta* ofrecía al ejército de EE.UU. luz verde para su inminente intervención.

Los orígenes en la representación de la imagen de Cuba por el cine norteamericano se encuentran vinculados al referido acontecimiento histórico. Según Rafael Hernández:

En la Biblioteca del Congreso en Washington se conserva el pietaje original de escenas de la Hispanic-American War (Guerra Hispano-Americana), donde los marineros posan para la cámara representando en la playa de Daiquirí, así como la batalla naval de Santiago truncada (Sic) en una bañadera. La imagen audiovisual,

fabricada o filmada en locaciones reales, ocuparía en lo adelante un primer plano en la construcción de la imagen de Cuba³.

El cineasta francés George Méliès (1861-1896), considerado por los historiadores como el precursor de los efectos visuales en el cine, fue la figura encargada de manipular cinematográficamente el hundimiento del *Maine*. Según Raúl Rodríguez, investigador del cine silente en Cuba: “El teatro Robert Houdin presentó cuatro películas consagradas a la explosión del acorazado *Maine*. La serie consagrada al *Maine* llegaba a los cinco minutos de duración y su clímax era una vista submarina a través de un acuario donde nadaban peces y flotaban algas”⁴.

En cambio para el historiador del cine Román Gubern: “La guerra Hispano-norteamericana hizo nacer, con violencia rabiosa, un género nuevo, el de la propaganda política, que se arrastrará ya por siempre, a lo largo de toda la historia del cine”⁵.

Los historiadores atribuyen ese merito histórico al camarógrafo Albert E. Smith, cofundador de la Vitagraph, quien viajaría a Cuba junto a su asistente Blackton apenas estalló el conflicto bélico. Según Michael Chanan:

Con todo lo breves y primitivos que son, estos fragmentos no deben subestimarse. Por mínimos que sean como imágenes, la cámara permanece distante del objeto y ofrece muy pocos detalles, fueron capaces de satisfacer la demanda de los espectadores. Se realizaron no para el público cubano, sino para el norteamericano, de la era de los potentados ladrones, cuyos intereses, aunque ingenuos, habían sido cuidadosamente conformados por la nueva prensa masiva de la Época, sobre todo, por las dos principales cadenas de diarios, propiedad de Pulitzer y Hearst⁶.

Filmes de corta duración que apenas duraban 30 minutos producidas por la *Vitagraph* en aquel contexto como *The Battle of Santiago Bay* (La batalla de San Santiago de Cuba) (1898) y *Fightin With Our Boys in Cuba* (Luchando con nuestros muchachos en Cuba) (1898), no solo constituyen valiosísimas fuentes históricas para comprender el referido período histórico, sino que demuestran de manera temprana el poder manipulador del lenguaje cinematográfico y reafirman lo expresado por Román Gubern cuando se refería a que el surgimiento y posterior evolución del cine se encuentra asociado a los mecanismos de propaganda política que la industria de Hollywood ha explotado hasta nuestros días.

Una de las imágenes del conflicto bélico que constituyen un obligado referente entre las mencionadas fuentes filmicas registradas en medio de los acontecimientos, incluso fabricadas en algunos casos, es refugiados cubanos en espera de sus raciones, filmada por la compañía Edison el 20 de mayo de 1898, prácticamente un mes después de haberse producido la intervención de las tropas norteamericanas en Cuba.

Según la ensayista Rosa Ileana Boudet, ésta sería una imagen más “dentro del extenso archivo fílmico de la Guerra Hispano-cubano-norteamericana, sólo que desconcierta por su carácter documental, pues en la mayoría de las cintas de Edison realizadas entre 1897 y 1898 la fabricación fue clave, es decir, no filmaban in situ, porque los rudimentarios y pesados equipos impedían que el camarógrafo se acercara al campo de batalla, así que en su lugar inventaban una puesta en escena. La simulación signó el cine que llegaba con los *Rough Rider*. La primera

guerra imperial suministró el espectáculo y el invento de los hermanos Lumière se afianzó como el medio del nuevo siglo”⁷.

Configuración del canon exótico

La configuración del canon exótico en relación a Cuba por parte del cine norteamericano se remonta a principios del siglo XX, mucho antes del nacimiento de Hollywood como industria del espectáculo. Durante las dos primeras décadas del siglo XX se realizaron varios filmes rodados en locaciones reales, reconocidos por sus respectivos valores estéticos y su peculiar manera de representar la imagen e identidad cubana, tales como *Un mensaje a García* (1916), dirigida por Richard Ridgel con la productora Edison, la cual narra uno de los episodios más conocidos de la Guerra Hispano-cubano-norteamericana, la odisea de Andrew Rowan, encargado de entregar el mensaje del presidente McKinley al general del ejército libertador Calixto García y *The Bright Shawl* (El chal brillante) (1923), del cineasta John S Robertson, restaurada por el teatro de Stanford y los archivos de Films y televisión de UCLA.

Durante los inicios de la era sonora el cineasta W.S Van Dyke rueda *Cuban Love Song* (Canciones de amor cubanas) (1931), protagonizada por Lupe Vélez, donde convergen música popular y melodrama en su afán por recrear los ambientes de los guateques campesinos y captar elementos de la identidad cultural cubana, considerada entre los mejores musicales del año.

En la década del '40 se filmó *Weekend in Havana* (A la Habana me voy) (1941), del director Walter Lang (1896-1972), quien desplegó una exitosa carrera en el cine musical estadounidense entre los años '30 y '40 del siglo XX al servicio de la productora 20th Century Fox, protagonizada por la actriz brasileña Carmen Miranda y el actor, de ascendencia cubana, Cesar Romero.

Precisamente parte del éxito de Carmen Miranda es resultado y expresión de la política del Buen Vecino emprendida por el entonces presidente de EE.UU. Franklin D. Roosevelt hacia América Latina a fines de los años '30, traducida en una especie de paternalismo que favorecía la inserción de actores latinos en Hollywood.

Weekend in Havana (1941) es la arquetípica cinta de corte musical destinada a promover los lugares emblemáticos que el turismo norteamericano frecuentaba en Cuba, como el Castillo del Morro, el Malecón, el Hotel Nacional, con su célebre Sloppy Joe's Bar. No solo Cuba se encontraba de moda, sino el Caribe y el resto de Latinoamérica constituían paraísos exóticos que usualmente los norteamericanos seleccionaban para escapar temporalmente de su realidad.

La clave del éxito de Carmen Miranda radica en haberse convertido en un icono y símbolo de la imagen exótica y estereotipada que Hollywood ha ejercido sobre los latinos, donde la construcción de lo cubano ha formado parte de ese discurso hegemónico, expresada a través de determinados elementos estereotipados, desde ese sugerente sombrero colmado de frutas al estilo caribeño, lo cual refuerza la sensualidad latina y su peculiar manera de bailar, acompañada de instrumentos musicales cubanos.

La imagen sobre Cuba al estilo de *Weekend in Havana* (1941) se ha extendido y reproducido a lo largo del tiempo. Incluso determinados catálogos

y guías de turismo en Cuba continúan reproduciendo cánones estereotipados y simplificadores de la cultura y sociedad cubana.

Un historiador como Alfredo Prieto ha ofrecido su interpretación sobre la representación de lo cubano en la cultura norteamericana:

Dada la tendencia de la psicología norteamericana a simplificarlo todo, las representaciones de lo cubano en la cultura nacional de EE.UU. se han basado en un primitivismo compuesto por la proverbial mulata, las maracas, la rumba, el ron, el tabaco y la caña, bajo el efecto de la propaganda turística comercial y la poderosa imaginaria de Hollywood, que contribuían a fijar una visión de la isla a la manera de *Weekend in Havana*⁸. (Véase Fig. 2)

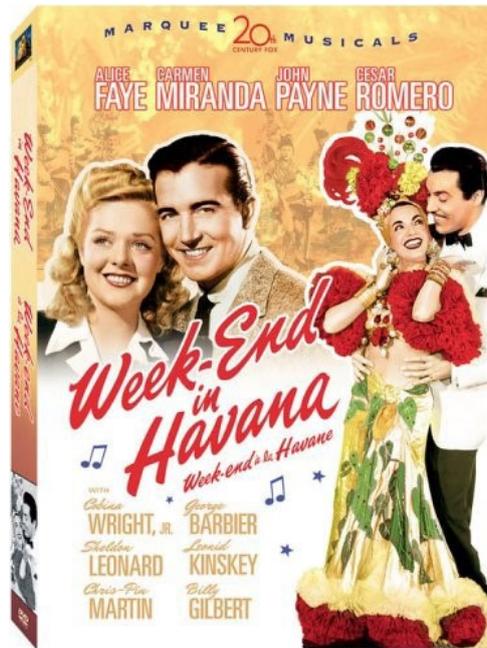


Figura 2

Poster del DVD original del filme *Weekend in Havana*

<https://www.amazon.com/-/es/Alice-Faye/dp/B000C8Q8YM>

Una de las contribuciones del filme estriba en demostrar y reforzar algunas de las ideas sostenidas por los historiadores norteamericanos sobre cambios culturales producidos en la sociedad estadounidense durante el periodo comprendido entre la década del '30 y '40, cuyas transformaciones económicas y culturales en EE.UU. explican la fascinación ejercida por Cuba al turismo norteamericano que comenzaba a frecuentar la isla.

Según Louis A. Pérez: “Cuba emergió como su sitio preferido para experimentar conscientemente con las trasgresiones morales, así como satisfacer fantasías prohibidas. Ofrecía sexo fácil y licor fuerte, drogas y libertinaje, era un lugar donde se compraba el placer”⁹.

Para Rosa Ileana Boudet:

El imaginario del cine de los 40 está colmado de romances, vacaciones, affairs y escapadas a lugares exóticos que conforman el repertorio de los musicales maraca. La Habana fue un destino obligado. Es una lástima que no se puedan ver, al menos por ahora, aunque se encuentren en el archivo de la UCLA, *Girl from Habana* (Chicas desde La Habana) (1940) y *Moonlight in Havana* (Medialuna en La Habana) (1942)¹⁰.

De los filmes rodados por Hollywood en Cuba *Rompiendo las cadenas* (1949), del destacado John Huston, basada en la novela *Rough Sketch* (1949) de Robert Sylvester es considerada una de las mejores, única cinta filmada por este icono del cine negro en Cuba, cuya trama ubica en el turbulento panorama social y político de la tiranía de Gerardo Machado (1925-1933), protagonizada por Jennifer Jones, John Garfield, Pedro Armendáriz, Gilbert Roland y Ramón Novarro.

Rompiendo las cadenas (1949) es un largometraje de ficción poseedor de un trasfondo histórico. Se debe tener en cuenta que su argumento se desarrolla durante los acontecimientos de 1933, durante la etapa final del régimen de Machado, considerado por los historiadores como uno de los momentos más tensos y conflictivos en la convulsa Cuba republicana, durante la denominada Insurrección del '33, cuando la resistencia a la tiranía de Machado había alcanzado su máxima expresión, aunque elude referenciar a figuras notorias del panorama social cubano de la época como Rubén Martínez Villena y Julio Antonio Mella, lo cual limita la obra y le resta rigor histórico.

El argumento del filme es el siguiente; China es una educada mujer que trabaja en un banco de propiedad norteamericana. Tras presenciar el asesinato de su hermano por un miembro de la policía secreta del régimen interpretado por Pedro Armendáriz se involucra en una conspiración con la ayuda de Tony Fenner (John Garfield) para derrocar a Machado.

Para lograr ese objetivo intentan preparar un atentado terrorista en las cercanías del cementerio de Colón donde acudirían los más altos representantes del gobierno. Desde las claves del cine de ficción el filme es una alegoría sin rigor histórico a la insurrección popular que determinó la caída del dictador y su huida del país en 1933.

La interpretación de John Garfield al encarnar el típico antihéroe con un pasado turbulento que recurre al crimen para acabar con una tiranía que reprimía al pueblo cubano resulta excelente. La estilización visual que posee el filme sustentada en una fotografía con una iluminación tenebrosa en claroscuro devela la impronta de los cánones del cine negro en el filme, no resulta casual que John Huston introdujo esta corriente estética en el cine con su filme *El Halcón maltés* (1940).

La singularidad del filme y su aporte a la vasta filmografía hollywoodense sobre la isla estriba en la representación de ese período de la historia de Cuba desde los códigos del cine negro apartándose de la trivial imagen de maracas, palmeras y turistas en busca de placeres tan arraigada en los filmes precedentes.

A diferencia de algunas películas anteriores rodadas en Cuba por cineastas norteamericanos con escasas locaciones filmadas verdaderamente en La Habana, consideradas mediocres caricaturas sobre la isla debido a esa estereotipada representación sobre la identidad cubana, el filme de John Huston fue rodado íntegramente en locaciones cubanas y su trama se nutre de hechos históricos de la isla desvirtuados por la perspectiva hollywoodense. Edificaciones como El Capitolio, El Palacio de los Capitanes generales y otras edificaciones de La Habana vieja son fotografiadas en todo su esplendor.

El mérito principal del filme radica en su denuncia de los males sociales. En lugar de producir una comedia escapista y exótica como *Weekend in Havana* (1941), Huston intentó penetrar en los conflictos políticos de Cuba sin profundizar en su raíz estructural: el status colonial de Cuba y las profundas

desigualdades derivadas de una economía dependiente del capital estadounidense y de la industria azucarera.

La secuencia final del filme donde vemos a Tony Fenner disparar su ametralladora al ser sorprendido por la policía desde ese interior del túnel que construían constituye un homenaje a un clásico del cine negro como *Scarface* (1933), de Howard Hawks, al apelar a elementos de la estética del cine negro como una fotografía sustentada en el claroscuro que refuerza el sentido dramático y trágico de la historia (Véase Fig. 3).

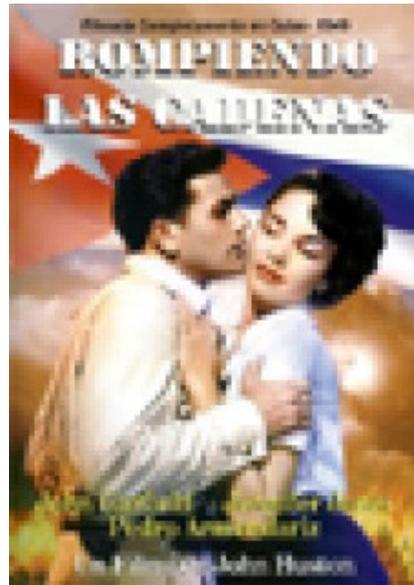


Figura 3

Poster del filme *Rompiendo las cadenas* de John Huston
www.cinemathecacubana.com/

El canon estético de los '50

En la década del '50 continuaron filmándose cintas norteamericanas en Cuba herederas de los cánones referidos, al prolongar la construcción de una imagen estereotipada sobre nuestra identidad, tales como *Havana Rose* (1951), dirigida por William Beaundin, *Santiago* (1956), producida por la Warner Bros, cuya pretensión de mostrar cómo los Estados Unidos habían liberado a Cuba provocó gran indignación entre los cubanos, *Affair in Havana* (1957), ambas producidas por Dudley Pictures de Cuba.

Algunas formaban parte de una serie de películas proyectadas para realizar en inglés con financiamiento del BANFAIC (Banco de Fomento Agrícola e Industrial), para ser filmadas en Varadero y La Habana, donde intervienen estrellas cubanas cuya popularidad era notable en su época, desde Celia Cruz, Lilia Lazo y José Antonio Rivero.

Louis A. Pérez, al referirse al impacto del filme *Santiago* (1956) en el imaginario social de EE.UU. en su abordaje del rol ejercido por dicha nación durante la Guerra Hispano-cubano-norteamericana, expresó:

Los insultos norteamericanos a nuestra soberanía no comenzaron con esta película de Warner Brothers, sino hace mucho tiempo. En los libros de texto de las escuelas públicas americanas, no es reconocido que Cuba estaba luchando por su libertad

desde un siglo antes de la explosión en nuestra bahía del acorazo Maine. Por el contrario, se dijo que nosotros obtuvimos la independencia exclusivamente como resultado de la intervención yanqui. Esa guerra ha sido llamada la Guerra- Hispano-americana. Es una forma más de despojar a un pueblo de la más apreciada posesión que se puede tener y esa es su presencia en la Historia¹¹.

El filme *Santiago* (1956) analizado con rigor conceptual por el referido historiador fue dirigido por el popular cineasta Gordon Douglas y está basada en la novela de Martin Rackin, quien también corrió a cargo de la producción del filme. Su realizador apeló a los códigos del *Western* para narrar una inusual historia sobre el apoyo de los estadounidenses a la libertad de Cuba en plena guerra del '95. (Véase Figura 4)



Figura 4

Fotograma del filme estadounidense *Santiago* de Gordon Douglas

<https://www.movieart.com/santiago-1956-2593>

Santiago (1956) es un filme mediocre con pretensiones propagandísticas que responden a las matrices ideológicas del Hollywood al desvirtuar el contexto histórico donde se ubica la trama, con grandes imprecisiones en la selección de las locaciones.

La recreación del Tampa donde se habían asentado los tabaqueros cubanos del exilio que conspiraban contra el régimen español ha sido fallida. Los mambises apenas son muy mal representados en el filme. Las únicas personalidades de la independencia de Cuba referenciadas, aunque de manera caricaturesca y banal, son José Martí y Antonio Maceo. Además, se hacen mención incorrecta de lugares de la geografía cubana, errores que se aprecian en filmes similares que sugieren errores de traducción.

Con la cinta *El viejo y el mar* (1958), dirigida por John Sturges, Henry King y Fred Zinnemann, se intenta llegar más lejos al utilizarse locaciones auténticas en Cojimar, lo cual tampoco garantizó su calidad estética. Según la crítica especializada el filme no logró situarse a la altura del libro homónimo del escritor estadounidense Ernest Hemingway, pese a la actuación del famoso actor Spencer Tracy.

Según Orlando Jiménez Leal, uno de los realizadores del polémico documental *PM* (1961): “Aunque el pueblo de Cojimar sí era el real, los cielos que aparecen detrás del personaje del pescador Tracy no eran los de Cuba, quien, muy joven, fungió como asistente de cámara de Floyd Crosby, el director de fotografía del filme”¹².

El cine británico no escapó a ese afán etnográfico de proyectar una imagen sobre la isla con la fallida *Nuestro hombre en la Habana* (1959), de Carol Reed, basada en la obra homónima del escritor Gram Greene, cinta que narra las peripecias de un inglés vendedor de aspiradoras en la Cuba de Batista sumergido en envasadas intrigas políticas al estilo del mejor cine de espionaje.

Iconos filmicos de la Guerra Fría

La Guerra Fría no solo fue un periodo de hostilidad, beligerancia y confrontación en el plano militar entre las dos superpotencias mundiales de entonces: EE.UU. y la ex Unión Soviética (1917-1991), sino una época marcada por la más encubierta estrategia de penetración cultural con fines meramente ideológicos y propagandísticos que ha conocido la Historia.

La confrontación que se libraba entre las dos superpotencias no solo fue en el plano militar y diplomático, sino también en escenarios culturales. Precisamente el contexto cultural y cinematográfico fue su lado más visible, debido al profundo impacto que tuvieron entre la década de los '50 y '60 determinados filmes cuya premisa respondía a los presupuestos ideológicos de la Guerra Fría en un contexto en el cual Hollywood protagonizó la batalla cultural contra el comunismo soviético. En esa guerra por la conquista de las mentes la industria de Hollywood jugó un rol trascendental.

La adhesión del régimen de Fidel Castro al bloque soviético influyó decisivamente en la representación que Hollywood desplegaría a mediados de los '60 sobre Cuba con su innegable impacto en el imaginario social de EE.UU. y en las más diversas percepciones del espectador estadounidense sobre la isla.

Un icono filmico concebido a partir de la referida singularidad es el filme *Che* (1969), de Richard Fleischer, en la cual Jack Palance interpreta a Fidel Castro y el actor árabe Omar Sharif interpreta al Ernesto Guevara, concebida por los estrategias de la Guerra Fría para desvirtuar la imagen de los dos símbolos más grandes de la izquierda latinoamericana poco tiempo después de la muerte del Che, quien el tiempo se ha encargado de mitificar¹³.

Uno de los filmes más controversiales realizados en ese período es *Topaz*, dirigida por Alfred Hitchcock y protagonizada por Frederick Stafford, Dany Robin, Claude Jade, Michel Subor, basada en la novela del mismo nombre escrita por Leon Uris y publicada en 1967 por McGraw-Hill. Una obra sui generis dentro de la filmografía del maestro del suspense que responde más a la lógica ideológica de la Guerra Fría cultural que a los cánones del cine de autor.

Las escenas que se desarrollan en la isla resultan menos creíbles aún pues no fueron rodadas en locaciones auténticas ni existió una voluntad al respecto. Desde una perspectiva iconográfica, las imágenes de archivo utilizadas por Hitchcock de un imponente desfile militar del Ejército Rojo en la Plaza Roja en 1962 constituyen un mecanismo icónico para situar al espectador en el contexto histórico de la Guerra Fría. Muchos filmes posteriores en la historia de Hollywood han explotado hasta la saciedad ese recurso expresivo.

El argumento del filme resulta similar a otros del género. El espía Boris Kusenov interpretado por Per-Axel Arosenius logra desertar de la KGB con el apoyo de agentes de la CIA al filtrar información sobre la instalación por parte de la URSS de misiles nucleares, información recogida en un documento en

poder del funcionario del gobierno revolucionario Enrique Parra (John Vernon), delegado de Cuba ante la Organización de las Naciones Unidas que estaba en Nueva York para asistir a una asamblea.

El personaje de Enrique Parra es tan evidente que constituye una alegoría incuestionable del líder Fidel Castro. Hasta el absurdo incidente en el Hotel Teresa de Harlem donde se hospedó Castro en su primera visita a EE.UU. como Primer Ministro reafirma la manipulación mediática de la imagen del líder revolucionario, tal vez uno de los elementos más convincentes del filme.

Con la llegada de Fidel Castro al poder, la imagen de Cuba experimentó cambios drásticos y sustanciales en el imaginario social estadounidense. Desde la década del '60 la imagen de Cuba como paraíso del Caribe y destino predilecto para la mafia estadounidense desapareció prácticamente del imaginario fílmico norteamericano hasta el rodaje de *El Padrino II* (1974).

La estereotipada imagen sobre la isla fue sustituida por otra: la representación de Cuba como régimen totalitario, país aislado y siniestro perteneciente a las naciones integrantes del bloque soviético. Desde la lógica cultural de la Guerra Fría y del imaginario social estadounidense comienza a criminalizarse la imagen de los barbudos de la Sierra Maestra, elemento que resulta evidente en aquella escena donde Enrique Parra descubre que su amiga es una traidora al servicio de la CIA y la asesina brutalmente.

En 1969, en el contexto más álgido de la Guerra Fría (1945-1991), el director canadiense Arthur Hiller rodó *Popi* (1969), protagonizada por Alan Arkin y la actriz boricua Rita Moreno, divertida parodia sobre la política migratoria ejercida por EE.UU. hacia Cuba. La cinta deviene una sátira a Ley de Ajuste cubano, mecanismo que desde 1966 le ha otorgado un matiz político a cualquier emigrante cubano que ingrese por vía legal o ilegal a territorio estadounidense.

Aunque *Popi* (1969) no resulta una obra de grandes pretensiones en lo estético, trasciende por su discurso crítico al visibilizar por primera vez problemáticas inherentes tanto a las comunidades puertorriqueñas como cubanas con una originalidad increíble, convirtiéndose de esa manera en un referente imprescindible para otros cineastas de origen cubano en ese país.

***Scarface*: la criminalización de la imagen Cuba**

Con *Scarface* (1983), Brian de Palma apoyándose en un guion escrito por el cineasta Oliver Stone ofrece su visión personal sobre los sucesos del éxodo del Mariel en 1980 durante la presidencia de James Carter en EE.UU., *remake* del clásico de igual título realizado por Howard Hawks en 1930, el filme está dirigido a este icono del cine negro.

Scarface (1983) narra la historia del ascenso y declive en el crimen organizado de Tony Montana, uno de los inescrupulosos delincuentes cubanos que emigraron por el puente del Mariel en 1980 a EE.UU., quien desplazaría del negocio del tráfico de drogas al resto de sus rivales. Al ser un *remake* del clásico de Howard Hawks, su personaje protagónico, Tony Montana, constituye una alegoría de Tony Camote, aunque situado en el plano de la ficción, deviene un símbolo de un segmento de los emigrantes cubanos que la prensa estadounidense denunció por su inserción en el crimen organizado y el narcotráfico.

El actor de origen cubano René Lavan, protagonista de la famosa cinta *Azúcar amarga* (1995), en una entrevista concedida para un documental sobre el fenómeno de los marielitos, había expresado que muchos cubanos que emigraron en el referido éxodo migratorio tomarían el camino fácil del delito. Aunque Tony Montana sea un personaje de ficción, las situaciones que recrea *Scarface* (1983) se inspiran en hechos reales.

En la década del setenta, por el sur de la Florida ingresó a EE.UU el 70% de la cocaína y la marihuana que se distribuía en el país. El narcotráfico influyó de manera relevante en el conjunto de la economía miamense y en el funcionamiento político y legal de la sociedad. Desde la llamada Guerra Sucia de la cocaína, un violento enfrentamiento entre bandas cubanas y colombianas en la década del ochenta por el control y distribución de las drogas en el área, Miami es considerada una de las ciudades con mayor índice de criminalidad y corrupción de Estados Unidos¹⁴.

Según datos ofrecidos por el académico cubano Jesús Arboleya en su libro *Cuba y los cubanos americanos* (2013):

Según declaraciones del propio Brian de Palma en relación a los prejuicios existentes sobre el filme en determinados círculos del exilio en Miami, sus pretensiones nunca estuvieron dirigidas a criminalizar la imagen de los cubanos que emigraron a EE.UU. a través del puerto del Mariel en 1980, pero un sector integrante lo había interpretado de esa manera, razón por la cual tuvo que rodarse fuera del enclave de Miami por protestas de la comunidad cubana residente en la zona.

Scarface (1983), por una parte, constituye un referente imprescindible en la historia del cine, por sus valores estéticos y su revitalización del cine negro en un contexto en el cual apenas se producían filmes que apelaran a los códigos del género. Por otra parte, hay quienes han estigmatizado la cinta al considerarla excesivamente violenta. Pese a algunas escenas poseedoras de una dosis de violencia inusual hasta ese momento, el filme deviene un reflejo de la violencia que sacudió las calles del Miami de los '80. Considerada un clásico de la historia del cine, en la actualidad existe un proyecto de realizar un *remake* del referido clásico (Véase Fig. 5).



Figura 5

Fotograma del filme estadounidense *Scarface*

https://www.allposters.com/-st/Scarface-Posters_c406_.htm

La *cinta* recrea magistralmente el ambiente social existente en Miami en un contexto donde se produjo un auge del narcotráfico. Este capítulo de la historia de Miami ha sido abordado en diferentes series de televisión. La más popular de su época fue *Miami Vice*, realizada por el cineasta Michael Man para la cadena NBC y exhibida entre 1984 y 1989 en EE.UU y diferentes países. Es considerada la serie que más éxito y popularidad alcanzó en la televisión de ese país, renovadora en muchos aspectos del discurso visual y estético de las series de televisión de su época.

En el plano simbólico hay que añadir que el personaje de Tony Montana se nutre de un dramático capítulo de la historia de ambas naciones. Para el espectador desconocedor del tema, aquellas escenas de los sucesos de Fort Chaffee, donde el inescrupuloso Tony Montana comete su primer crimen a solicitud de organizaciones anticastristas del exilio, a cambio de obtener su pasaporte para ingresar a EE.UU., no solo devela la influencia política ejercida en aquel contexto por las referidas organizaciones, sino que reforzó aún más la criminalización de los marielitos. No se debe olvidar que en la década del '80 durante la administración de Ronald Reagan se creó la Fundación Cubanoamericana, existente en la actualidad.

Una década después, Mira Nair, cineasta de origen indio retomaría el tópico de la crisis del Mariel y su innegable impacto en la sociedad estadounidense en la malograda cinta *Cuando salí de Cuba* (1995), también conocida con el título *La familia Pérez*, protagonizada por Alfred Molina, Marisa Tomey y Chaz Palmintieri, donde interviene una vez más la mítica salsera Celia Cruz, en una escena que no aporta mucho a su efímera filmografía. El argumento de la cinta es ligero como suelen ser aquellas comedias concebidas para el entretenimiento más escapista. Es la historia de Juan Pérez, un cubano que tras pasar 20 años en una cárcel cubana logra emigrar a EE.UU. a través del éxodo del Mariel con el objetivo de reencontrarse con su esposa, asentada anteriormente en EE.UU.

La familia Pérez (1995) devela el trauma político y social que implicó para los EE.UU. la recepción masiva de cubanos y el estigma existente en varias de las ciudades de EE.UU. sobre los denominados marielitos, vistos como delincuentes y criminales, realidad que había sido expuesta con violento realismo en *Scarface* (1983).

A través de los códigos de la sátira y el humor logra reflejar los prejuicios y el rechazo existente en Miami de 1980 hacia los marielitos. La mirada hacia ellos se encuentra justificada, en muchos casos, por conductas delincuenciales que influyeron en el incremento del índice de criminalidad en dicha ciudad, aunque también ha sido un fenómeno sobredimensionado por algunos medios de prensa en EE.UU.

En aquel contexto:

Ser marielito se había convertido desde entonces en una marca de identidad engendrada de una experiencia común, en cierto sentido arbitraria, pero definitoria, como arbitrarios pero definitorios pueden ser la nacionalidad o el género sexual. Lo particular de esta marca de identidad es que nació, se configuró y estará siempre ligada al mar, a la noción del cruce fronterizo y del intercambio, del paso entre un lugar y otro¹⁵.

Desde esa perspectiva *Cuando salí de Cuba* (1995) deviene otra irreal y absurda representación de Cuba, una producción más de Hollywood que desvirtúa totalmente la imagen y la historia de Cuba, no solamente por haberse filmado fuera de la isla, sino por devenir una desacertada caricatura de Cuba y de los sucesos del Mariel.

Los aportes del filme se sustentan en su representación medianamente lograda del exilio histórico, al reflejar desde un discurso coherente y orgánico el drama del exilio, no solo en el plano geográfico y político, sino desde una dimensión existencial y cultural, al develar las claves de un fenómeno que ha marcado a diferentes generaciones de cubanoamericanos asentados en diversos momentos históricos en el enclave de Miami y el simbólico espacio denominado La Pequeña Habana.

La familia Pérez (1995) hereda el discurso de la nostalgia y el desarraigo, específicamente en aquella escena donde se ve al personaje de Juan Raúl acariciar con profunda nostalgia un mural que evoca los paisajes cubanos. Posteriormente, Juan Raúl comparte un café con unos veteranos de bahía de cochinos, quienes expresan no solo que Miami es Cuba, sino que el próximo año volverían a Cuba, código que simboliza la obsesión histórica de una comunidad que se ha ido extinguiendo sin haber logrado su aspiración de regresar a Cuba después de haber derrotado el régimen cubano liderado por Fidel Castro.

Para Pérez Firmat:

Este esfuerzo por recrear la Cuba de ayer en las costas de la Florida es a la vez admirable y desgarrador. Admirable porque intenta alzarse por encima de la Historia y de la Geografía, desgarrador porque está destinado al fracaso (...) Por deliberado y persistente que sea, el simulacro de posesión no logra sostenerse indefinidamente. Llega un momento, en que el emigrado deja de creer en la ficción de un exilio sin destierro (...) Entonces, Miami deja de ser la ciudad mágica para convertirse en un pueblo fantasma, un espejismo¹⁶.

Un resultado estético superior en la representación de Cuba desde el lente de Hollywood es *Havana* (1990), del realizador Sydney Pollack, protagonizada por

Robert Redford y Lena Olin, y las actuaciones de Alan Arkin y los actores de origen cubano Tomás Millián y Tony Plana.

Pese a sus desaciertos en el tratamiento del tema, Pollack ha logrado una magistral ambientación histórica al recrear con un virtuosismo sin precedentes una Habana deslumbrante que ha cautivado a no pocos escritores y cineastas que experimentan una enfermiza nostalgia por una Cuba que solo existe en el imaginario de sus realizadores, es decir, una Cuba detenida en el tiempo, en la era pre-revolucionaria.

Aunque *Havana* (1990) no elude reflejar el turbulento contexto político y social que se vivía en la isla, narra la apasionante historia de amor entre el jugador de póker norteamericano Jack Weill y Roberta, ciudadana norteamericana involucrada en la Revolución que intentaba derrocar a Batista, historia que desarrolla entre las calles de una deslumbrante Habana con sus lujosos casinos y clubes nocturnos, en contraste con la pobreza y exclusión reinante en los campos.

Desy Arnaz, el primer cubano en Hollywood

Una figura imprescindible en el estudio de la contribución de los cubanos a la cultura estadounidense es el actor y músico cubano Desy Arnaz (1917-1986), mencionado por diferentes autores en el presente ensayo, al cual se le rinde tributo en el filme *Los reyes del mambo* (1992), del cineasta estadounidense Arne Glimcher, basada en la novela *Los reyes del mambo tocan canciones de amor* (1986), del escritor norteamericano de origen cubano Oscar Hijuelos, quien ganó el Premio Pulitzer por su novela en 1990. En 2005 se produjo un musical de Broadway basado en la novela.

La secuencia inicial de *Los reyes del Mambo* (1992) es la única que se desarrolla en Cuba. Su ambigüedad dificulta precisar el lugar exacto donde se producían ese tipo de espectáculos. Posiblemente haya sido en el Tropicana, cuyos *shows* eran famosos en la época, con ese ambiente carnavalesco donde se combinaban disímiles ritmos cubanos, desde la tradicional rumba, la conga, el mambo y el cha-cha-cha (Véase Fig. 6).



Figura 6

Fotograma del filme estadounidense *Los reyes del Mambo* (1995).

<https://www.amazon.com/Los-Reyes-Del-Mambo-Kings/dp/B005PNBF9M>

En la cinta el personaje de Desy Arnaz es interpretado magistralmente por su hijo Desy Arnaz Junior, en aquella simbólica escena donde Arnaz visita a los hermanos Castillo con el fin de invitarlos al popular programa de televisión. Precisamente la escena donde es muy bien parodiado el referido show televisivo es uno de los logros más notorios del filme, una verdadera contribución al reconocimiento de los aportes de este gran artista cubano a la cultura estadounidense, a partir de un montaje donde las barreras entre ficción y el documental se difuminan.

Desy Arnaz, emigró junto a su familia a EE.UU. a fines de los años `30 del siglo pasado tras el fin de la dictadura de Gerardo Machado (1925-1933). La vida para el joven Arnaz en ese país no fue fácil, como tampoco lo era para ningún latino que arribara a esa nación buscando el sueño americano.

Desy Arnaz es considerado uno de los primeros artistas latinos en alcanzar la fama en la televisión y el cine de ese país, y el primer cubano en alcanzar el éxito en Hollywood. Su carrera en el cine fue efímera, solamente intervino en los filmes de corte musical *Too Many Girls* (Demasiadas muchachas) (1940), del cineasta George Abbott, su debut en el cine de Hollywood, donde seduce al público estadounidense con sus congas, *Father Takes a Wife* (1941) (Los padres en búsqueda de una esposa) y *Cuba Pete* (1946).

Desy Arnaz alcanzaría el verdadero éxito y popularidad con el espectáculo televisivo de los años '50 *I love Lucy* (1951-1957), donde interpreto el mítico y sensual personaje de Ricky Ricardo, protagonizado junto a su esposa la estadounidense Lucille Ball.

Entre los elementos más influyentes en la vertiginosa carrera de Arnaz en Hollywood y la televisión se encuentran su condición de bilingüe, y su vocación por los ritmos cubanos como la conga y el canto. Su capacidad de alternar el inglés con el español con acento cubano, y su matrimonio artístico con Lucy Ball garantizaron su entrada por la puerta ancha al mundo del espectáculo.

Desy Arnaz y Carmen Miranda ha devenido símbolos de la latinidad en la industria cinematográfica de su época, pues en el contexto de la Política del Buen

Vecino en Hollywood ser latino poseía cierta aura romántica y sensual, cuando en el trasfondo Hollywood necesitaba a Latinoamericana para expandir su mercado en el complejo negocio del cine.

Una experiencia en el show televisivo seriado *I love Lucy* (1951-1957) que reafirma la idea anterior fue la aparición en una ocasión de Lucy Ball vestida con la indumentaria de Carmen Miranda, con sus respectivas frutas en la cabeza, símbolos de lo caribeño y latino, aspectos que fascinaron de alguna manera al público de la época.

Ana M. López, en el citado libro ofreció su visión sobre las claves del éxito de Desy Arnaz:

A principios de los años cincuenta ser cubano tenía una connotación atrayente, casi exótica, en lugar del aura latina típica de peligrosa marginalidad urbana que hoy tiene, o en el caso de los exiliados cubanos de los primeros tiempos, el conservadurismo político. Antes de 1959, Cuba se asociaba a playas soleadas, sexo y juego. Esta isla de placeres al alcance de la mano era mejor conocida en EE.UU por su fogosa música, los mambos de Pérez Prado, las congas de Arnaz y más tarde, el chachachá¹⁷.

Gustavo Pérez Firmat ha matizado la idea anterior al afirmar:

(...) que la imagen cinematográfica de los cubanos posterior a 1959 ha cambiado considerablemente, el estereotipo del latin lover, al seductor latino del que Ricky Ricardo es un ejemplo tardío, fue reemplazado por el del guerrillero, Omar Sharif en el papel de Che Guevara, y más tarde por el del narcotraficante en *Scarface*.¹⁸

Este aspecto devela las modificaciones experimentadas en las representaciones metafóricas sobre Cuba en el imaginario social norteamericano.

Un filme como *La Máscara* (1994), del cineasta estadounidense Chuck Russell, icono fílmico del mejor cine espectáculo de la década del '90, rinde tributo al cubano Desy Arnaz en esa divertida escena donde el personaje interpretado por Jim Carrey dialoga con el filme *Cuban Pete* (1946), estableciéndose de esa manera un diálogo evidente pero poético con las congas de Desy Arnaz. La referida escena devela la vocación del cine postmoderno por la parodia y la intertextualidad, inherentes a una industria cuyo reciclaje del pasado fílmico constituye una fórmula repetida hasta la saciedad en la historia de Hollywood.

La ciudad perdida: el discurso fílmico de la nostalgia

Otra de las cintas que ha intentado reconstruir la Cuba de ayer es *La ciudad perdida* (2006), de Andy García, obra que narra una apasionante historia de amor entre Fico Fellove, propietario del night-club El Trópico y Aurora Fellove, la novia de Luis, el hermano revolucionario asesinado en los acontecimientos de Humboldt 7 en 1957, interpretada por la actriz española Inés Sastre.

La ciudad perdida (2006) está inspirada en la novela *Tres tristes tigres* (1965), del escritor Guillermo Cabrera Infante, quien escribió el guion del filme. Tanto el texto literario como su adaptación fílmica logran una representación magistral y veraz de la Cuba pre-revolucionaria y del primer éxodo migratorio que vivió Cuba a inicios de la Revolución, que incluye el desarraigo que trajo aparejado el exilio y la escisión que sufriría la familia cubana a partir de ese traumático momento. En ese sentido adquiere un carácter biográfico.

El propio actor cubanoamericano reconoció en algunas entrevistas concedidas para diferentes medios de prensa que la escena en que se ve a Fico Fellove lavar platos en un restaurante en New York apenas haber arribado al exilio se encuentra inspirada en sus propias experiencias personales vinculadas a su familia. En ese sentido Fico Fellove en *La ciudad perdida* (2006) es el propio alter ego de Andy García. La mayoría de los artistas y cineastas no desprecian la oportunidad de plasmar su propia existencia en sus obras.

El afamado actor nunca ha negado cuantos obstáculos y sacrificios enfrentó para abrirse camino en los Estados Unidos en una época compleja como los '60. Su admiración con el exilio histórico responde a una realidad innegable: muchos cubanos educados y con talento hallaron grandes oportunidades en EE.UU., al igual que otras minorías étnicas asentadas en ese país. Salvando determinadas diferencias, existen analogías entre el *lobby* judío y cubanoamericano en la historia de los EE.UU.

Si los judíos contribuyeron considerablemente a construir una nación próspera y extraordinaria como es Norteamérica, los cubanoamericanos han aportado considerablemente al progreso de EE.UU., sobre todo del enclave de Miami. Artistas como Andy García y Steven Bauer son símbolos de una diáspora cubana exitosa en EE.UU., gracias a su emprendimiento y múltiples sacrificios. Su filmografía en Hollywood y su exitosa carrera artística son una evidencia tangible de lo expuesto.

Al igual que filmes como *Havana* (1990) y *El padrino II* (1974), *La ciudad perdida* (2006) logra una representación bastante convincente de la Cuba de la década del '50, al recrear el glamour de sus cabarets, el refinado ambiente social donde se movía la burguesía de la época, que incluía el virtuosismo desplegado para recrear el espíritu cultural del contexto, el auge de figuras como Benny Moré, Rolando Laserie, Ignacio Villa, Machito, Ernesto Lecuona, entre otros iconos de la música cubana de esos años.

La ciudad perdida (2006) no solo constituye un tributo a lo más representativo de la música cubana de aquella época, también supo reflejar la corrupción política reinante en aquellos años y los nexos existentes entre los políticos cubanos y la mafia norteamericana, específicamente el mito Meyer Lanski, cuya interpretación estuvo a cargo del afamado Dustin Hoffman.

A diferencia de *El padrino II* (1974) y *Havana* (1990), las cuales ejercen una mirada crítica con el pasado de Cuba, a través de una excelente y extraordinaria representación de la sociedad cubana de los años '50, la fidelidad y honestidad en la recreación de los vicios y males de la República, el desgarrador contraste entre el lujo y la opulencia de las ciudades, con sus casinos, hoteles regenteados por la mafia y la miseria de las clases más desfavorecidas, *La ciudad perdida* (2006) constituye el espejo y auto representación de la ideología de su realizador, su identificación con una Cuba que solo existe en el imaginario social del exilio histórico, obsesionados con recuperarla y reconstruirla.

La ciudad perdida (2006) resulta coherente con algunas ideas expuestas por los académicos cubano americanos Guillermo Grenier y Lisandro Pérez, en relación con la referida y trasnochada imagen de una Cuba detenida en el tiempo:

La ideología cubanoamericana predominante asumió lo cubano no sólo como el país que ya no era, sino como el que nunca fue, y recreó en lo que pudiera llamarse la

cultura de la nostalgia, la cual parte del supuesto que La Revolución cubana no es legítima simplemente porque no fue necesaria¹⁹ (Véase Fig. 7).



Figura 7

Fotograma del filme estadounidense *La ciudad perdida* de Andy García
<https://www.amazon.com/-/es/P%C3%B3ster-Lost-City-pulgadas-27-2/dp/B004UX6N8G>

Con *Antes que anochezca* (2000), el pintor estadounidense Julián Schnabel (*Basquiat*, 1996), devenido realizador se adentra en la atormentada biografía del escritor cubano Reinaldo Arenas (1943-1990), exiliado en EE.UU. hacia 1980 durante el traumático éxodo del Mariel. No exenta de manipulaciones en el abordaje del tema y la representación de determinado contexto sociopolítico, me refiero a la Cuba de los años '60 y '70, posee mayores logros estéticos con respecto a otros filmes rodados en EE.UU. con temática cubana, por su excelente discurso visual que devela la formación plástica de su realizador.

En el 2015 el cineasta estadounidense de origen iraní Bob Yari rodó en Cuba el filme *Papa* (2015), en el marco del deshielo entre EE.UU. y Cuba, gracias a determinadas licencias otorgadas por el Departamento del Tesoro de ese país que permitirían que cineastas estadounidenses pudieran rodar en la isla, en ese contexto se filmaron algunas escenas de la octava parte de la saga *Rápido y furioso*, acontecimiento cultural que generó algunas controversias en los círculos culturales e intelectuales de Cuba.

Papa (2015) recreó con exhaustiva veracidad histórica aspectos pocos conocidos de la vida de Ernest Hemingway durante su estancia en Cuba, desde su entrañable amistad con el periodista Denne Bart Petitclerc y su simpatía con la causa de los rebeldes cubanos, que incluye otras aristas poco conocidas. En este filme el personaje del famoso escritor fue interpretado por Adrián Sparks.

Gracias a la colaboración de las instituciones cubanas se pudieron realizar filmaciones en locaciones como el restaurante El Floridita, el hotel Ambos Mundos y la finca Vigía, residencia del célebre escritor. El personaje de Mary Welsh, su esposa, fue interpretado por la actriz británica Joel Richardson.

Este filme, sin mayores pretensiones que recrear esa faceta del escritor, logró una representación fiel de la Cuba de la década del '50, resultado estético sustentado en la lógica de haberse podido rodar después de varias décadas de prohibición en la isla, además de recrear hechos históricos como el asalto al Palacio Presidencial, con sus respectivas limitaciones en el plano histórico inherentes a la necesidad de Hollywood de fabular con la historia de Cuba.

Resulta sorprendente la hilarante representación de un Ernest Hemingway abriéndose paso en medio de las balas, reforzándose de esa manera el mito de la

simpatía del escritor con la Revolución cubana y su inconformidad con la tiranía de Batista.

En el 2015 la productora *Netflix* realizó una serie documental conformada por diez capítulos titulada *Cuba libre: rompiendo las cadenas*, aunque no ha tenido distribución en Cuba resulta ambiciosa al recrear con la mayor síntesis y objetividad posible la Historia de Cuba desde sus inicios a partir de la llegada de Cristóbal Colón hasta la intervención de EE.UU. en la isla en 1898.

En sus capítulos posteriores reflejó la etapa republicana con sus conquistas democráticas, sus frustraciones y sus vicios, pero el periodo más polémico en la historiografía sobre la isla siempre ha sido a partir de la Revolución en el poder. Esta serie documental posee el mérito de sintetizar los hechos históricos más trascendentales de ese extenso contexto, desde la Crisis de octubre, las incursiones de Cuba en África, el éxodo del Mariel en 1980, la ejecución del General Arnaldo Ochoa y otros militares cubanos implicados en el narcotráfico, la crisis de los balseros en los '90, hasta transición del poder de Fidel Castro a su hermano Raúl Castro en el 2006, entre otros temas.

En la justa búsqueda de imparcialidad sus realizadores entrevistaron a disímiles intelectuales cubanos, desde los historiadores Fernando Martínez Heredia, Miguel Barnet, Antonio Álvarez Pitaluga, Esteban Morales, representantes de la intelectualidad más oficial de la isla, que incluye figuras del ámbito académico de la diáspora que poseen, como es lógico, otra visión sobre la Historia de la nación cubana como Jaime Suchilicki, ex director del Instituto para Estudios Cubanos y Cubanoamericanos de la Universidad de Miami.

Hasta el controversial Brian Latell, ex analista de la CIA experto en el tema de Cuba, quien ejerciera la docencia en la referida institución del sur de la Florida durante mucho tiempo ofreció sus autorizados y rigurosos criterios sobre la figura de Fidel Castro. Este último ha sido consultado para otros documentales de similar corte producidos por cadenas televisivas como desde la *HBO*, *History Chanel*, *Discovery*, entre otras.

Con el rodaje de *Papa* y la octava parte de *Rápido y furioso*, ésta última estrenada en EE.UU. en abril del 2017, se ha abierto un nuevo capítulo en las relaciones culturales entre EE.UU. y Cuba, consolidándose ese puente cultural desde el cine y el audiovisual, pilar fundamental en que se sustenta nuestra identidad cultural.

El rodaje de las referidas escenas de *Rápido y furioso* (2017) en la isla ha sido bastante controversial y generó cierto rechazo entre determinados círculos culturales e intelectuales de la isla, quienes mostraban su preocupación debido a que el filme reproducía los cánones y estereotipos culturales arraigados en la visión de Hollywood sobre la isla durante décadas.

Una vez más Hollywood reproducía la imagen de Cuba como burdel del Caribe en un contexto caracterizado por un discurso de resistencia cultural enmarcado en el contexto de la era Obama.

Ha concluido la administración del presidente Donald Trump en EE.UU. y no se han rodado largometrajes de ficción similares o diferentes a *Papa* (2017) y *Rápido y furioso* (2017). Las restricciones del prolongado embargo que ha ejercido EE.UU. sobre la isla lo han impedido. Esta realidad es expresión del estancamiento y retroceso que han experimentado en estos cuatro años las relaciones culturales entre ambas naciones.

El 20 de enero del 2021 comenzó la presidencia del demócrata Joe Biden y nuevas expectativas se construyen en el imaginario social cubano y en EE.UU. sobre las relaciones entre ambas naciones y las perspectivas culturales que se abren en el horizonte. Especular si el Departamento del Tesoro volverá a emitir una licencia que permita a una productora de Hollywood filmar nuevamente en la isla resulta precipitado.

Las representaciones sobre Cuba por Hollywood demuestran la fascinación histórica que ha ejercido Hollywood por Cuba, evidencia del histórico interés de esta industria por erigirse como etnógrafo cultural sobre los latinos, canon representacional donde se inserta también la imagen sobre los cubanos, su cultura e identidad.

El discurso colonizador de Hollywood, en su afán por construir una imagen sobre Cuba y su identidad cultural, no solo reprodujo los referidos cánones que reproducen mecanismos de dominación cultural, sino que ha sido un reflejo del proceso transcultural que ha caracterizado las huellas y confluencias culturales entre EE.UU. y Cuba, las cuales no se han difuminado pese al estado de beligerancia entre ambas naciones, con sistemas políticos antagónicos, pero cuya compatibilidad y cercanía entre sus pueblos resulta indetenible.

Bibliografía

- Boudet, Ileana Rosa. “¡No es Cuba, es Hollywood!”, en Encuentro de la Cultura cubana. España: Cubaencuentro, 2004.
- Caballero, Rufo. Un hombre sólo y una calle oscura, los roles de género en el cine negro. La Habana: Ediciones Unión, 2005.
- del Rio, Joel, Marta, Díaz. Los cien caminos del cine cubano. La Habana: Ediciones ICAIC, 2010.
- Díaz, Desiré. “Más allá del mar”. En Revista La Gaceta de Cuba (2006): 16-7.
- Firmat, Pérez Gustavo. La vida en vilo: la cultura cubanoamericana, La Habana: Editorial Colibrí, 2014
- López, Ana M. “¿Son todos los Latinos de Manhattan? Hollywood, etnografía y colonialismo cultural”. En Revista cine cubano (2008): 92-97.
- González, Reinaldo, ed., Coordinadas del cine cubano. Santiago de Cuba: Ediciones Oriente, 2001.
- González, Reinaldo. Cine cubano, ese ojo que nos ve. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2011.
- Hernández Martínez. Jorge, “Cuba en la política norteamericana: representación metafórica y lógica de dominación”. En Revista Temas (2014):
- Hernández, Rafael. “La imagen de Cuba en el cine: el making de un canon”. En Cine cubano No. 159 (2006):
- Hernández, Rafael, ed, Culturas encontradas: Cuba y EE.UU. Estados Unidos: Universidad de Harvard, 2001.
- Chanan, Michael. De regreso al principio. 1898 y el cine en Cuba. En Revista Temas (1998): 14-56.
- Naito López, Mario, ed, Coordinadas del cine cubano. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2005.
- Pérez, Louis. Cuba en el imaginario de los Estados Unidos. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2014.

- Pérez Firmat, Gustavo. *La vida en vilo: la cultura cubanoamericana*, Editorial Colibrí, Madrid, 2014
- Reyes, Dean Luis. “La nación viajera: manifiesto contra la teleología insular”. En *Revista La Gaceta de Cuba* (2003): 21-27.
- Rodríguez, Raúl. *El cine silente en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1992.
- Sorlin, Pierre. *Sociología del cine: la apertura para la historia del mañana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Stonor Saunder, Frances. *La CIA y la Guerra Fría Cultural*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2003.
- Vicenot, Emmanuel. “La ciudad es para mí: la representación de La Habana y Santiago de Cuba en los home-movie norteamericanos de los años veinte”. En *Revista cine cubano*, 2006.

Notas

- 1 Ana M. López, “¿Son todos los Latinos de Manhattan? Hollywood, etnografía y colonialismo cultural”, *Revista cine cubano* (2008): 92-97.
- 2 Laura Zoe Humphreys, “Hollywood in Havana: Us Cinema and Revolutionary Nationalism in Cuba before 1959”, *Revista The Americas*, (2020): 167-9.
- 3 Rafael Hernández, “La imagen de Cuba en el cine: el making de un canon”, *Revista Cine Cubano*, (2006), 64-5.
- 4 Raúl Rodríguez, *El cine silente en Cuba* (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1992), 36-7.
- 5 Rodríguez, *El cine silente en Cuba*, 38.
- 6 Michael Chanan, “De regreso al principio. 1898 y el cine en Cuba”, *Revista Temas*, (1997-1998), 14-56.
- 7 Rosa Ileana Boudet, “¡No es Cuba, es Hollywood!”, *Revista Encuentro de la Cultura cubana*, (2004), 71-6.
- 8 Jorge Hernández Martínez, “Cuba en la política norteamericana: representación metafórica y lógica de dominación”, *Revista Temas*, (2014), 122-3.
- 9 Louis A. Pérez, *Cuba en el imaginario de los Estados Unidos*, (La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 2014), 139-40.
- 10 Boudet, “¡No es Cuba, es Hollywood!”, 78.
- 11 Pérez, *Cuba en el imaginario de los Estados Unidos*, 141.
- 12 Arturo Arias-Polo, *El cine de Hollywood y su fascinación por Cuba*, <http://www.elnuevoherald.com/noticias/mundo/america-latina/cuba-es/article50970445.html>, consultado 5 de octubre 2015.
- 13 Para profundizar en la utilización del cine como herramienta de propaganda y penetración cultural durante la Guerra Fría véase la excelente investigación *La CIA y la Guerra Fría Cultural*, de la autoría de Frances Stonor Saunder, publicada en Cuba por la Editorial Ciencias Sociales en el 2003.
- 14 Jesús Arboleya Cervera, *Cuba y los cubanos americanos*, (La Habana: Editorial Casa de las Américas, 2013), 118-9.
- 15 Desiré Díaz, “Más allá del mar”, *Revista La Gaceta de Cuba*, (2006), 16-7.
- 16 Gustavo Pérez Firmat, *La vida en vilo: la cultura cubanoamericana*, (La Habana, Editorial Colibrí, 2014), 15-8.
- 17 López, ¿Son todos los Latinos de Manhattan?, 259.
- 18 Gustavo Pérez Firmat. *La vida en vilo: la cultura cubanoamericana*, (Madrid: Editorial Colibrí, 2014), 15
- 19 Arboleya, *Cuba y los cubanoamericanos*, 89.

Notas de autor

* ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7128-945X>, 89.