

¡No es Cuba, es Hollywood!

Rosa Ileana Boudet

UNA DE LAS PRIMERAS IMÁGENES CINEMATOGRAFICAS que el público norteamericano conoció de sus vecinos en la Isla de Cuba fue *Refugiados cubanos en espera de sus razones*, filmada por la compañía Edison el 20 de mayo de 1898. Una más dentro del extenso archivo filmico de la guerra hispano-cubano-norteamericana, sólo que desconcierta por su carácter documental, ya que en la mayoría de las cintas de Edison entre 1897 y 1898 la «fabricación» fue clave. 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 Riders. Para proporcionar imágenes de la batalla naval de Santiago de Cuba, por ejemplo, se utilizaron maquetas de los barcos navegando en una bañera. Y se ha documentado que en *Raising Old Glory Over Morro Castle* —presumiblemente una versión retitulada de la primera película de guerra americana *The Tearing Down the Spanish Flag*—, el Castillo del Morro es un telón pintado. La primera guerra imperialista suministró el espectáculo. Y el invento de los Lumière se afianzó como el medio del nuevo siglo.

También Edward Amet en *Freedom of Cuba* presenta a la Isla como un indefenso recién nacido. Hay una dama —un híbrido de La Libertad— que urge al Tío Sam a emplear su amenazante bayoneta en el asunto «cubano». En otro *tableau* fotográfico, *United in Defense of Little Cuba*, del capitán Fritz Guerin, la pequeña Cuba es una niña rubia sostenida por dos patriarcas que representan a las figuras militares de la Confederación y los ejércitos de la Unión. Muchas imágenes que después recorrerán el cine de Hollywood serán deudoras de este Castillo del Morro de cartón pintado de la cinta de Edison y ese destino de fruta codiciada, objeto del deseo y elemento de discordia, que tan precocemente muestran Amet y Guerin.

Desi Arnaz comprendió rápidamente el artificio hollywoodense. En *Father Takes a Wife* —con Adolphe Menjou y

Gloria Swanson—, los estudios lo contrataron para cantar *Perfidia* acompañándose con su guitarra, pero el productor decidió que Desi cantase un aria de ópera. Así el son y la simple guitarra fueron sustituidos por un tenor italiano. Desi recibió miles de cartas incriminándolo: que qué rayos había hecho con *Perfidia*.

PATRIOTAS AL ESTILO HOLLYWOODENSE

El crítico René Jordán recordó cómo de pequeño lo llevaron a un cine en Savannah, Georgia, a ver *The Ghost Breakers*, que sucede en Cuba: «Cuando Bob Hope y Paulette Goddard llegaban a La Habana, ya en el barco un hombre siniestro les estaba clavando un manojo de brujería en la puerta del camarote. De ahí pasaban a un caserón lleno de murciélagos y telarañas (esto se llamó en español *El castillo maldito*) donde los perseguían fantasmas y esqueletos rumberos. A la mitad de la proyección, una mujer en el público dijo en voz muy alta: «So that's Cuba!». Y mi tía, indignada, se puso de pie y le respondió: «No, ma'am, that's Hollywood!». Su excelente crónica me sugirió el título (y el propósito) de este texto y gracias al Archivo Fílmico de UCLA he podido ver no sólo *The Ghost Breakers*, sino muchas otras películas con tema o locaciones cubanas.

Una de las cintas que desató una temprana controversia fue *A message to García* (1917) —dirigida por Richard Rigley con la productora Edison— cuando pretenden hacerla pasar por un filme cubano para competir con el filme de Enrique Díaz Quesada, *El rescate del brigadier Sanguily*. La polémica sobre «falsear la historia de Cuba» transcurre en la prensa. Aunque he encontrado escasas referencias al original, a juzgar por el *remake*, es comprensible que haya despertado una airada controversia. La imagen inicial de los féretros de las víctimas del Maine cubiertos con banderas norteamericanas no deja lugar a dudas de que la cinta de George Marshall (Fox, 1936) tiene el propósito de exaltar la imagen de Andrew Rowan (John Boles), el «héroe» norteamericano, encargado de entregar un mensaje del presidente McKinley al general del Ejército Libertador Calixto García Íñiguez. El capítulo es uno de los más conocidos de la guerra hispano-cubano-norteamericana, que luego popularizó el relato de Elbert Hubbard. Rowan se infiltra en Cuba, donde tropieza con el sargento Dory (Wallace Beery), un exmarine maleante que lucra con su habilidad para engañar a los dos bandos y con la criolla Raphaelita (Barbara Stanwyck), latinizada con abultadas cejas y pestañas postizas, aunque viste el clásico atuendo de las misioneras en los safaris africanos. Hija del patriota Mederos, exclama en perfecto español cuando lo fusilan «¡Padre mío!», e intenta forzar un acento, mientras conduce a Rowan a través de ríos colmados de cocodrilos y una selva de escenografía. En un pueblecito, una «cubana», en un gesto que repugna todavía hoy, se entrega al «salvador» Dory mientras Barbara cae herida en una emboscada, pero muy patriótica, solicita que la abandonen y continúen viaje porque «el mensaje es lo importante». El ejército cubano rescata a Rowan —apresado y torturado por los españoles— quien

puede finalmente entregarle su «mensaje» a García en un final de reconciliación entre el veterano general, la patriota y el norteamericano. No hay en la cinta un atisbo de verdad cinematográfica —ni histórica— a pesar de los muchos mapas militares que despliega, ni aun en su intención de reflejar la vida en la manigua, la comunicación entre las tropas, la tea incendiaria o el avance de los soldados al toque de «Corneta ¡a la marcha de la bandera!» y menos cuando esta hollywoodense patriota contempla las torturas de su héroe y lo conmina a rendirse. Hubo, sin embargo, trabajo para los actores latinos que encarnan a españoles y cubanos, entre ellos, Martín Galarraga (Rodríguez), Juan Torena (Luis Maderos) y Enrique Acosta como el General García.

Una *rara avis* en la naciente representación de la Isla es la cinta muda *The Bright Shawl* (1923), restaurada por el teatro de Stanford y los Archivos de Films y Televisión de UCLA y exhibida en 1995 en 35 mm a partir de dos copias de 16 mm y con los tintes originales. Aunque la película de John S. Robertson abre con un retrato de McKinley como «artífice» de la libertad de Cuba, desde sus primeras secuencias, el plano del Morro visto desde el bote en el que viajan el norteamericano Abbot y su amigo cubano Andrés, no es de *atrezzo*, sino real, como las palmas y la campiña en su radiante luminosidad. Abbot —interpretado por Richard Barthelmess— desembarca en la Isla para a conocer a los patriotas como su amigo (André Beranger) y ayudarlos en su lucha por la libertad, aunque primero intima con la bailarina andaluza La Clavel (Dorothy Gish), aclamada en el escenario del Tacón. Ella le lanza una rosa a su palco y Abbott aprovecha la oportunidad para enamorarla y así obtener secretos militares —la bailarina es amante de un alto oficial español—, que hace llegar a los patriotas a través de una red que empieza por la propia familia Escobar.

Filmada en locaciones en La Habana, la cinta es pródiga en imágenes de las calles de La Habana Vieja, patios coloniales, escenas en La Catedral, el hotel Inglaterra, el Morro, así como paisajes campestres de bohíos y palmas reales. Los patriotas no son caricaturas y la familia revolucionaria tiene algún desarrollo. Edward G. Robinson, entonces con treinta años, debuta con la caracterización del padre Escobar. Su hija Narcisa (Mary Astor) también se enamora del norteamericano, que al final cae en una trampa urdida por los españoles que sospechan de su complicidad con La Clavel. La exótica bailarina muere a manos del capitán español y Abott corre a prevenir a los insurrectos. Al final, en un gesto de benevolencia ante el valor del norteamericano, el oficial español, en lugar de ajusticiarlo, lo deporta junto a Narcisa a Estados Unidos, como era de esperar, en un *happy end*. Entonces, junto a sus pertenencias, Abott descubre la mantilla de colores brillantes que usaba La Clavel y que otorga título a la cinta. La deliciosa combinación de sus hermosas locaciones, el vestuario y la actuación son memorables en *The bright shawl*, ha escrito Donna Ross, así como la aprehensión de los «interiores» cubanos, sobre todo al retratar mamparas, persianas, celosías, arcos y esas bellísimas rejas a través de cuya orfebrería se revelan los rostros y las situaciones.

CARNAVAL, GUATEQUES Y FALSA IDENTIDAD

En 1931, *Cuban Love Song*—dirigida por W.S. Van Dyke— intentó reunir música popular y melodrama, así como retratar los ambientes de los guateques campesinos, el carnaval y la idílica vida rural de la Isla. Narra la historia de cómo el marine Terry (Lawrence Tibbett) después de visitar los barrios orientales de San Francisco en 1917, desembarca en La Habana como parte de las tropas interventoras de Estados Unidos junto a dos de sus compañeros, Romance (Ernest Torrance) y O. O. Jones (Jimmy Durante). Aquí su destino cambia al tropezar accidentalmente con el carrito de una vendedora de maní, Nenita López (Lupe Vélez). La simpática Lupe lo atrae por su vitalidad cuando pregona *El manisero*, de Moisés Simons, que se constituye en tema musical. El cantante operático incorpora la melodía y ambos la cantan a dúo o por separado en muchos momentos. El arrogante Terry, acusado por Lupe, logra salir airoso de la estación de policía cuando la manisera, después de coquetear, decide no ser tan severa. Terry se las ingenia para perseguir a Nenita a su bohío en el campo y la acompaña mientras tuesta maní o cuida a sus animales. Durante su estancia cubana, el marine vive un auténtico «romance del palmar» entre selváticos monos, callejuelas estrechas donde deambulan vendedores y carromatos y opacas fachadas de una iglesia (fotografiado por Harold Rosson). El idilio se interrumpe porque Terry tiene una novia que lo espera en Estados Unidos (Cristal) y parte a Francia al estallar la guerra, aunque antes el romance culmina con la suave entrega de Nenita en medio de la campiña. Terminada la contienda, Terry regresa a Cristal, quien lo acoge lesionado de guerra y cuando juntos celebran su décimo aniversario de bodas en un cabaret y Terry oye , nostálgico, el tema de Simons —interpretado por la orquesta de los Hermanos Palau y Ernesto Lecuona— y sale a caminar, otro giro accidental y traído por los pelos del guión, lo conduce a La Habana en busca de Nenita con sus antiguos compinches. En la misma estación de policía, se entera de que la manisera ha muerto y de que tiene un hijo de ese amor. Terry y el niño regresan juntos a Estados Unidos.

La cinta, «uno de los mejores musicales del año», según Clive Hirshhorn en *The Hollywood musical*, no logra resolver un guión inconsistente. Ni siquiera un emblema musical como *El manisero* —que había popularizado la banda de Don Azpiazu con letra en inglés de Marion Sunshine y Wolf Gilbert como *The peanut Vendor*— logra una identidad cubana. Los decorados son un híbrido habanero-yucateca como la protagonista Lupe Vélez —nacida en San Luis de Potosí—. La joven Lupe —que había acompañado a Douglas Fairbanks en *Gauche*—, una Carmen de las pampas argentinas con modales bruscos y escaso refinamiento, es jovial y alegre e imprime suma vitalidad a la trama. Todavía no es la violenta latina que escupía fuego, la dinamita de México, sino una dulce «novia latina de Norteamérica». Y si las calles y los cafés recuerdan a La Habana, la mayoría de las veces el ambiente donde coexisten mujeres embozadas y ponchos con las indumentarias ligeras de los trópicos o estilizaciones como la que viste Nenita —remedo del traje teatral de la época— son de una hispanidad genérica. Hollywood estaba más interesado en un pastiche de

identidades que en el color local. Y apostaba por las Nenitas que, como Carmen Miranda, eran un popurrí. Furiosa porque el marine le estropea su «carrito», Lupe insulta en español con improprios y palabras incoherentes. Muchos años después, en los 40, la actriz será famosa por el empleo de despropósitos (*malapropism*) y frases en español en sus películas. Pero en *Cuban Love Song* es una comedianta nata, cuando en la estación de policía, con su fuerte acento, dice que «vive en el camino de los bueyes de Camagüey» mientras llora y sufre por su «carrito», y llama a Terry «*this pig gringo*». Y la estación de policía es una Torre de Babel de acentos de España y América Latina, ya que los estudios contrataban a actores de México, Argentina, Chile, Puerto Rico, Filipinas y todas las regiones de España, que en muchas ocasiones ni se entendían entre ellos.

La música permanece como el elemento de mayor autenticidad. En el guateque improvisado en las afueras, los guaracheros visten los trajes de «salón» pero tocan *Buchi pluma na má* y en el carnaval se escucha *Carnaval de Oriente*, la conga de Rafael Cueto, melodías que habían recorrido el mundo en el repertorio del Trío Matamoros. Pero la debilidad de la película estriba en la selección de Tibbett, quien, como señaló *Variety*, sería una sensación en la sala de conciertos, pero un desastre en la cinta. Aunque su desempeño vocal es notable, su ejecución escénica es torpe y almidonada. Pero se impone la espléndida y universal canción de Moisés Simons, el primer *hit* latino en los Estados Unidos, a pesar de su versión engolada y operática. Ernesto Lecuona —quien después realizará más felices incursiones en el cine— colabora en la cinta, y *Cuban Love Song* se incorpora al cancionero con la música de Herbert Stothart y letra de Dorothy Fields. La historia del americano que encuentra en la Isla paradisíaca un amor sincero pero imposible, permanecerá en la memoria de los que, como Terry, saben que Cuba «*its magic the name alone*». La película fue el canto del cisne de Tibbett quien, después del fracaso, regresó a su carrera en el Metropolitan.

Las coristas que viajan a La Habana para encontrar un «millonario» en *Havana Widows* (1933) no son trigueñas de piel bronceada como Nenita, sino dos rubias rutilantes, Joan Blondell y Glenda Farrell que, con dinero prestado y otras triquiñuelas, se fingen viudas para asaltar al adinerado Duffy. La comedia fácil, ingenua y fluida, es representativa de la producción de Hollywood en los años de la Depresión y es simple entretenimiento. Pero las rubias que vienen dispuestas y desafiantes a lograr sus objetivos con libertad y desenfado (la película es anterior al Código del 34 que restringió esa representación) eligieron La Habana como podrían haber elegido Pekín o Honolulu, pues las vistas de la ciudad —a partir del Morro petrificado de los créditos— son de una Habana de cartón: un paseo en volanta, un vendedor del *Diario de La Marina* y unos cocoteros. No podría faltar la escena clásica del *night club* con la «pareja de baile». Ahora, cuando las rubias intentan chantajear a Guy Kibee —y éste escapa por los tejados mientras una turba expectante observa el desarrollo de los acontecimientos— se logra la escena más «cubana» de la cinta que remeda ciertos finales de algarabía, bronca y fiesta del teatro bufo. Como

en *Cuban Love Song*, los actores improvisan en castellano frases sin sentido y un personaje dice en castizo español: «estos extranjeros son indeseables, que se les deporte».

APARECE EL «CUBAN PETE»

En 1934, en el apogeo de las versiones hispanas en Hollywood que han dado tanto de qué hablar y sobre las que Reynaldo González, entre otros, se ha extendido para documentar el *Drácula cubano*, por ejemplo, existe una película muy interesante, la versión en español de *Pursued, Nada más que una mujer*—dirigida por Harry Lachman—, en la que Berta Singerman interpreta a una mujer de mala vida que huye de su pasado reclusándose en un cabaret de una isla de Filipinas. Allí, aparte de enamorarse, deleita a la concurrencia, no al enseñar las piernas o los senos, sino al recitar con sumo atrevimiento, entre tantos grandes poemas (Vacarezza, Mistral, Sor Juana), «La rumba», de José Zacarías Tallet. En una tarima pequeña, la Singerman, vestida con el estilizado traje de la rumbera de salón y fotografiada por Rudy Maté, hace una de las creaciones más hermosas del sonoro poema del cubano, uno de esos «raros» momentos en los que el Hollywood de los 30 engarza una película trivial con el teatro de arte.

Desi Arnaz ya había aparecido en *Too Many Girls* con su tumbadora y su impronta y «*the fiery young latin was bracketed in flames while he sang the movie's big production numbers*» y había protagonizado *Cuban Pete* e impuesto a Pepe el cubano, cuando realiza *Holiday in Havana* (Columbia, 1949), una producción de muy bajo presupuesto que, sin embargo, por sus escasas pretensiones, encierra una autenticidad acaso ingenua. Carlos Estrada (Desi Arnaz), un compositor que trabaja en un hotel del interior de la Isla, intenta abrirse paso en el mundo del espectáculo. Se le ocurre intentar que la cantante y bailarina Lolita, que se hospeda en el hotel, se interese por su música. Pero la madre de Lolita lo escucha—a través de las persianas— y quema las partituras del cándido Desi. A partir de ahí se crean muchísimos enredos, Desi canta y baila en el *night club*, Lolita lo oye y juntos y por separado se embarcan en un primitivo *road movie* para llegar a la meca: competir por los premios en el carnaval de La Habana. El trayecto de los músicos en la guagua destartalada, entre los que hay uno que se considera «maestro», el romance entre Carlos y Lolita (Mary Hatcher) y las escenas en la casa de los padres de Carlos—donde Desi canta y baila *Straw Hat Song* (Fred Karger y Allan Roberts) a lo Chevalier-Benny Moré, aunque Desi haya confesado que no copiaba a Chevalier sino que lo usaba en sus números porque era algo típico—, son muy agradables. Mientras, la madre persigue a Lolita por la misma ruta, acompañada por la agente de su hija, con iguales enredos y la complicidad de un sargento de la policía.

Desi, con sus zapatos de dos tonos y su sonrisa de conquistador, es una presencia que no trata de enmascarar su cubanidad sino de triunfar con ella, como en sus memorias. En una carta a su hijo, compara el trayecto de la vida—un hombre plétórico de momentos triunfantes— con el camino de Santiago de Cuba al Cobre. En la película, los enredos culminan, como era de esperar,

en el carnaval, donde imágenes documentales (obtenidas de los noticieros de la época) se mezclan con la ficción, y Desi y Mary —a pesar de que baila como una «turista»— arrollan por las calles del Prado mientras desfilan las carrozas, muñecos y congas en un final de apoteosis y ritmo. Una olvidada película —en la que junto a temas del propio Arnaz, como *Holiday in Habana*, se escuchan *Rhumba rumbero* (Albert Gamse y Miguelito Valdés) y *Made for Each Other* (Erwin Drake, Jimmy Shirl y René Touzet)— ya muestra a Desiderio Alberto Arnaz y de Acha —el actor cubano más popular en Hollywood hasta nuestros días— en su plenitud, con sus desplantes improvisados en español, su fortísimo acento, su cantinfleo y el *gestus* que otorga a su *latin lover* una cualidad, no amenazante, sino romántica. Desi y Mary se reconocen durante el carnaval —él viste de rumbero con sus mangas de vuelos y los dos están casi cubiertos de serpentinas y confetis— porque la estaba buscando todo el tiempo y ella estaba «*right here under my maracas*». Encontrar a la novia, justamente debajo de sus maracas, es la alusión erótica más fuerte del filme que, según Gustavo Pérez Firmat, en su bellissimo ensayo, intenta promocionar el romance intercultural.

HOLLYWOOD DESCUBRE LOS TEMAS LATINOS

El imaginario del cine de los 40 está lleno 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 exista posibilidad de ver, al menos por ahora, aunque se encuentran en el Archivo de UCLA, *Girl from Havana* (1940) ni *Moonlight in Havana* (Universal, 1942) —un film B de Anthony Mann en el que Allan Jones es un jugador de pelota que canta, y sobresale el arte del baile de salón de Grace y Nico—, ni *Havana Rose* (1951), dirigida por William Beaudin —con Estilita y ¡Fortunio Bonanova!—, ni aun *Affair in Havana* (1957) —que, producida por Dudley Pictures de Cuba, era parte de una serie de películas proyectadas para hacer en inglés con un financiamiento del BANFAIC (Banco de Fomento Agrícola e Industrial), para ser filmadas en La Habana y Varadero—. Junto a John Cassavetes y Raymond Burr trabajan, entre otros, los cubanos Lilia Lazo, José Antonio Rivero y aparece Celia Cruz. Según María Eugenia Douglas, las películas filmadas y financiadas por BANFAIC eran de ínfima calidad. Sobrevive un *trailer* de *Cha-cha-cha-boom* (Columbia, 1957) en el que actúa Dámaso Pérez Prado junto al trío de Mong Kay y Helen Grayco.

Como se conoce, Hollywood redescubre los temas latinos a partir de 1939 —el estreno de *Juárez* (1939), donde el héroe mexicano se homologa con Lincoln— y emplea prolijamente estrellas nacidas en este ámbito como Desi Arnaz, Carmen Miranda, Dolores del Río, Ricardo Montalbán y César Romero. El interés era parte de una acción gubernamental, ya que ante la amenaza de la guerra, Estados Unidos procuraba una alianza hemisférica: la política del buen vecino de Franklyn Delano Roosevelt. Otros atribuyen el fenómeno a la necesidad de buscar nuevos mercados ante la pérdida de los europeos o, sencillamente, al creciente gusto de los norteamericanos por la música y los

bailes del sur. Muchos temieron lo peor, que Hollywood reemplazara a sus bandidos y sus criadas por nuevos estereotipos, el latino que sueña con la música de su tierra al compás del último ritmo de samba.

Un típico ejemplo de esta actitud es *Pan-Americana* (RKO, 1945), desde su mismo título. Un fotógrafo viaja en busca de «bellezas» latinas acompañado por una reportera de *Western World Magazine*. En México escuchan grandes melodías del momento y luego, como era natural, llegan a La Habana. En el clásico *night club* —que se parece siempre a los sets del televisivo cabaret Regalías— Miguelito Valdés interpreta *Babalú* (Bob Russell y Margarita Lecuona). Viste la camisa anudada en la cintura como un pañuelo y se adueña de la situación con su voz y su vitalidad, seguido por una danza que transcurre en una selva tropical y en medio de los truenos: Sensemayá la culebra emerge entre los tambores. También se interpreta *Rhumba Matumba*, de Bobby Collazo. Estas imágenes, de forma deliberada, nos remiten no sólo a una Cuba exótica, sino primitiva.

Eran los momentos en que la 20th Century Fox actuaba como una «agencia de viaje» para Latinoamérica. *Week-end in Havana* (1941) es una de esas películas turísticas, convencionales y coloridas. Una empleada de la tienda Macy (Alice Faye) viaja a la Isla en busca de placer y «romance» —eufemismo para el sexo y la seducción— con el dinero de sus ahorros, cuando su crucero encalla. El vicepresidente de la firma del *Cuban Queen* (John Payne) intenta disuadirla para que acepte una compensación, pero Faye persevera en disfrutar sus vacaciones. De la Isla veremos la profusa y estereotipada propaganda comercial de la época, vistas aéreas del Malecón, el Morro, la entrada de la bahía, el Prado, el hipódromo, así como los *clippers* amarizando en el puerto de La Habana.

También hay dos o tres secuencias del campo y sus cañaverales que la Faye ve de refilón, pues su verdadero interés está en probar los encantos de la Isla paradisíaca y romántica. En su lugar, lo más cubano que tiene cerca es un *bell-boy* que es casi un retrasado, y lo más tropical que encuentra es la florida Rosita Rivas —encarnada por Carmen Miranda—, quien sufre por la adicción al juego de su manager, un empobrecido *latin lover* (César Romero) que me hizo pensar de inmediato que no fue casual el inmediato triunfo de Desi frente a sus depauperados contrincantes. Si había algo cubano que explotar en la cinta hubiese sido la música, pero Carmen Miranda baila y canta a ritmo de sambas y lo más tórrido es el número musical *The Nango*. En La Habana la película se exhibió con el título de *A La Habana me voy*, y en enero del 42 se celebró un concurso para seleccionar ¡a las tres aspirantes más parecidas a Alice Faye! El concurso fue patrocinado por la Fox, la perfumería Burjois y la Comisión de Turismo, y los primeros lugares recibieron una capa de zorro plateado, un aparato de radio y estuches de perfume.

EL MACHADATO SEGÚN JOHN HUSTON

Un filme tal vez injustamente olvidado es *We Were Strangers*, de John Huston (Columbia, 1948). Transcurre en 1933 y lo precede una introducción contra los políticos corruptos y el terror blanco que vivía la Isla: «la porra» de Machado.

Un enigmático Tony Fenner (John Garfield) recluta a un grupo de revolucionarios para emprender una acción contra el tirano. China Valdés (Jennifer Jones) quien ha perdido a su hermano, un estudiante baleado en la Escalinata de la Universidad, se les une y desde entonces es vista con sospechas por el jefe de la policía secreta (Pedro Armendáriz). La célula se compone además por cuatro hombres, entre ellos, un obrero portuario con sensibilidad artística y sabiduría popular (Gilbert Roland) y un irreconocible Ramón Novarro. La película se centra en la vida del «grupo» en condiciones de extrema vigilancia y represión. Juntos discuten la finalidad de la operación, la necesidad de usar la violencia y el riesgo de víctimas inocentes. Afloran las diferencias entre ellos y la preocupación por la identidad del jefe, quien no es un agente norteamericano en busca de talentos sino un emigrado cubano en Estados Unidos que regresa para organizar la lucha. Pero la necesidad los cohesiona por lo que intentan cavar un túnel desde la casa de China al cercano Cementerio de Colón. La operación contaba con ajusticiar a Contreras, un alto oficial del régimen, para obligar a otro grupo de altos militares a asistir al entierro. Pero los planes se transforman. Ramón cae víctima de su conciencia al asesinar a un amigo de su familia, pero cuando la operación está a punto de fracasar, China se les une. Mientras, Armendáriz sospecha de Garfield y persigue a China para encontrarlo. Al final, el entierro de Contreras se desplaza a Camagüey y el operativo fracasa. Los hombres se despiden como extraños, aunque sobrevive el romance entre Garfield y la Jones. Al final, la policía de Machado los sorprende y Garfield muere en los brazos de China en una gran escena de combate, mientras doblan las campanas y el pueblo festeja la caída del tirano. Conuerdo con Reynaldo González en que el filme no sólo no es una «agresión» a la historia de Cuba, sino que es notable por su respeto. Las escenas de la Escalinata, las persecuciones de la policía en La Habana Vieja, el Cementerio de Colón y el Prado están muy logradas, así como el clima represivo y la atmósfera de peligro. Jones no es una caricatura como la Stanwyck de *A message to García*, sino que intenta incorporar a una criolla y la dirección de arte cuida muchos detalles del ambiente del interior: la casa con su Sagrado Corazón y su mecedora de mimbre. Garfield en su enigma está a unos pasos del estilo Brando y quizás es su actuación lo más contemporáneo de la cinta. El guión es bueno y la trama sostiene el interés, aunque Peter Viertel ha confesado que durante el rodaje en La Habana, Huston no estaba demasiado interesado en la filmación sino en salir a pescar con su amigo Hemingway a bordo del yate El Pilar. Huston intentó que su filme fuera una alegoría del Comité de Actividades Anti-norteamericanas, pero nadie entendió el subtexto y el filme fue acusado por unos de «propaganda capitalista» y por otros, de «plato fuerte de teoría roja». Columbia lo retiró de la circulación casi después del estreno por ser un fracaso de taquilla.

Ya estamos de lleno en los 50. Heddy Lamar trata de obtener un pasaporte para escapar de La Habana (*A Lady Without Passport*) y Sky Masterson (Marlon Brando) intenta seducir a Sara Brown (Jean Simmons), una voluntaria de los ejércitos de salvación, con la promesa de ir a Cuba en *Guys and Dolls*

(1955). Es La Habana de los peores bares y tugurios, ni siquiera la del romance y la rumba de Alice Faye. Marlon y Jean caminan por las calles repletas de borrachos y entran a una cantina —que remeda una cinta del oeste— para bailar entre malhechores y pordioseros. Se produce la seducción del mambo, y Brando habla de una *make believe island* como Dorothy Gish de una isla «desdichada» al tiempo que bailaba con su mantilla. Para la insultante *Santiago*, de Alan Ladd —en la que José Martí es un disfrazado entre un grupo de maleantes—, en 1956, los estudios de la Warner construyeron una selva que bien podía ser un paraíso tropical, un bosque o un pantano y que, tengo entendido, aún se utiliza. Las imágenes de este «paraíso» perduran, amables y placenteras en *Our Man in Havana*, cuando el reclutador inglés recorre las calles de La Habana Vieja, con su delirante traje negro, y es acosado por músicos ambulantes que cantan *Dónde vas, Domitila*. La Habana del Teatro Shanghai y el Country Club pero también de un Sloppy Joe's casi vacío, con su mostrador de madera refulgente y el Salón Rojo del Capri, adonde también entra por la misma época Errol Flynn en un flamante Cadillac blanco escoltado por dos bellezas en la recién descubierta *Cuban Story*. La Habana de la película de Huston y la de Carol Reed, policial, acribillada de carros patrulleros, vigilada por un policía a cada paso, pero también con la impronta de sus billeteros, vianderos ambulantes, transeúntes, músicos y empleados, coristas y mamboletas. La Habana de gritos, murmullos, canciones y pregones de la banda sonora de *Our man in Havana*. Mientras Enrique Almirante, Arredondo, Edwin Fernández, entre otros conocidos actores, sirven un café, entran a un baño, o dicen un bocadillo. La Habana: un decorado para la seducción. Los reales cubanos también fueron un decorado en *El viejo y el mar*: los pescadores de Cojímar y los clientes de La Terraza. Y el niño Felipe Pazos que nunca volvió a asomarse a una cámara.

Y la corriente del Golfo.