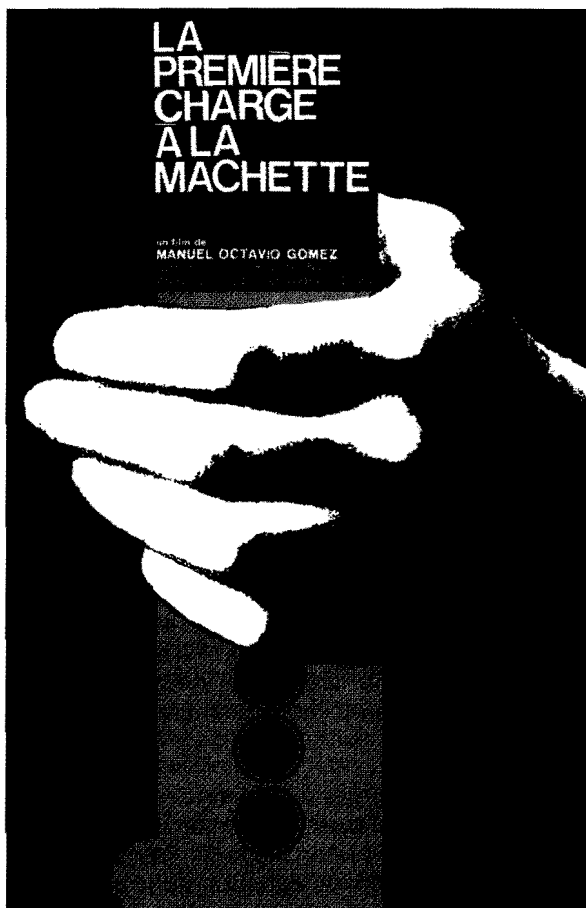


*La primera carga al machete*  
(Manuel Octavio GÓMEZ, 1969)



## **Ficha fílmica**

Director: Manuel Octavio Gómez

Fecha de estreno: 14 de abril de 1969

Formato: 35 mm; BN

Duración: 84 minutos

Guionistas: Alfredo L. Del Cueto, Julio García-Espinosa, Manuel Octavio Gómez y Jorge Herrero

Producción: Miguel Mendoza (ICAIC)

Director de Fotografía: Jorge Herrero

Música: Leo Brouwer; canciones de Pablo Milanés

Principales intérpretes: Adolfo Llauradó, José A. Rodríguez, Idalia Anreus, Eslinda Núñez, Julio Vega, Ana Viñas, Pablo Milanés y Raúl Pomares

## **Resumen**

Ambientada en los orígenes de la Guerra de los Diez Años (1868-1878), cuenta la legendaria toma y defensa de Bayamo por los insurgentes. Para reconquistar la ciudad, el gobernador español envía una columna de 700 hombres. Éstos son derrotados por los cubanos que, a las órdenes del General Máximo Gómez, caen sobre ellos con sus machetes. El filme utiliza técnicas del documental y del cine-encuesta, con entrevistas a los integrantes de ambos bandos, sonido directo y tomas de las batallas filmadas cámara en mano. Las canciones de Pablo Milanés comentan los sucesos narrados de principio a fin.

## Santiago JUAN-NAVARRO

### Cine, mito y revolución<sup>1</sup>

Al pasar de la historia a la naturaleza, el mito efectúa una economía: consigue abolir la complejidad de los actos humanos, les otorga la simplicidad de las esencias, suprime la dialéctica, cualquier superación que vaya más allá de lo visible inmediato, organiza un mundo sin contradicciones puesto que no tiene profundidad, un mundo desplegado en la evidencia, funda una claridad feliz: las cosas parecen significar por sí mismas.  
Roland Barthes, *Mitologías* (1957)

### Biofilmografía del director

Manuel Octavio Gómez nació en La Habana el 14 de noviembre de 1934. Cursó estudios de publicidad, periodismo, dramaturgia y dirección de actores. Después de trabajar como asistente de dirección de Tomás Gutiérrez Alea (*Esta tierra nuestra, Asamblea general*) y Julio García-Espinosa (*La vivienda, Patria o muerte*), debuta como director en un documental llamado *El tejedor de yarey* (1959), al que seguirán muchos otros, entre los que destaca *Historia de una batalla* (1962), sobre la campaña de alfabetización. Su primer largometraje de ficción, *La salación* (1965), trata los problemas de una pareja acosada por los prejuicios de la moral burguesa. En 1967 dirigió *Tulipa*, su primera gran obra, influenciada por el mundo felliniano de *La strada*. Como en su filme anterior y en gran parte de sus producciones posteriores, la fotografía estuvo a cargo de Jorge Herrera. *La primera carga al machete* (1969), sobre los momentos iniciales de la Primera Guerra de Independencia, es sin duda su obra más conocida y un clásico del cine cubano. La destreza de Manuel Octavio Gómez se reafirmó en *Los días del agua* (1971) y *Ustedes tienen la palabra* (1973). La primera hace una lectura política del sincretismo religioso en Cuba con un lenguaje visual exuberante y una atmósfera casi mística; la segunda, en cambio, es una película militante con una estructura didáctica orientada a estimular la participación reflexiva del espectador. *La tierra y el cielo* (1976), *Una mujer, un hombre una ciudad...* (1978), *Patakín* (1982), *El señor presidente* (1983) y *Gallego* (1987) cierran la obra de este cineasta, considerado como uno de los más prolíficos y originales del cine latinoamericano.

---

<sup>1</sup> Quisiera expresar mi agradecimiento a la Cinemateca de Cuba, y en especial a Lola Calviño, Mario Naito y Antonio Mazón por facilitarme el acceso a los materiales de archivo empleados en este artículo. Mi reconocimiento también a Uva de Aragón y Damián Fernández, del Centro de Estudios Cubanos de la Universidad Internacional de la Florida, por su generosa ayuda que hizo posible mis investigaciones en el ICAIC.

## Contextualización de la película

*La primera carga* forma parte del ciclo de películas dedicadas a glosar los "100 años de lucha por la liberación." Durante aproximadamente una década, a partir de 1868, se sucedieron tanto los documentales como los filmes de exaltación patriótica (véase la lista al final de este artículo). De todos ellos, el de Manuel Octavio Gómez es sin duda el más representativo. Este ciclo cinematográfico tuvo su correlato periodístico en numerosos artículos en diarios y revistas en los que se equiparaban las Guerras de Independencia contra España con la Revolución de 1959 y la lucha contra el imperialismo norteamericano. Un ejemplo paradigmático de esta tendencia es el especial de la revista *Cine Cubano* (nº68) que incluye entrevistas con "realizadores cuya obra reciente se integra en el ciclo dedicado a los cien años de lucha por la liberación" y que se abre con un texto de José Martí y un discurso de Fidel Castro titulado "En los 100 años de lucha."

Desde un punto de vista genérico, *La primera carga* responde a las características del llamado "docudrama", "falso documental" (*mockumentary*) o "cine-encuesta", un género híbrido a mitad de camino entre el documental y el largometraje de ficción que trata un hecho histórico con las técnicas del reportaje televisivo. Este modo narrativo había sido ensayado cinco años atrás por el británico Peter Watkins en *Culloden* (1964), reconstrucción de la famosa batalla que tuvo lugar en 1746 y que Watkins presentó como si hubiese sido capturada por cámaras modernas. En su siguiente largometraje, *Los días del agua* (1971), Manuel Octavio Gómez, seguiría utilizando algunas de las técnicas del cine-encuesta, aunque de una forma menos recurrente.

## Caracterización de la película

Desde el comienzo mismo el espectador percibe que *La primera carga* no es tanto una obra histórica como una reflexión sobre su presente de producción. Luego de los créditos, el filme muestra su dedicatoria a Michele Firk, "caída por la liberación de América Latina." Cineasta y militante del partido comunista francés, Firk trabajó para los servicios secretos cubanos y participó en varias acciones guerrilleras, antes de su muerte en Guatemala en 1968.

*La primera carga* habla de un acontecimiento histórico que tuvo lugar en 1868, pero simultáneamente reflexiona sobre la situación del país 100 años después. La Guerra de los Diez Años (1868-1878), La Guerra Chiquita (1879-1880), La Guerra de Independencia (1895-1898), las luchas contra Machado (1924-1933) y contra Batista (1940-1944; 1952-1959), La Revolución de 1959 y la permanente lucha contra las ingerencias del gobierno norteamericano, son vistas como partes de diferentes etapas dentro de una larga guerra de liberación nacional. En este mismo sentido, el filme de Manuel Octavio Gómez se encarga de recordarnos continuamente la actualidad de lo acontecido 100 años atrás y utiliza para ello toda una serie de técnicas vanguardistas, de clara filiación brechtiana, que nos mueven a interpretar el pasado en función del presente. La estrategia se enmarca dentro del concepto de cine revolucionario que Gómez compartía con todos los miembros de su generación:

Un cine revolucionario penetra en la historia buscando el presente, y en el presente, el futuro; la ubica dentro de un contexto actual, resaltándola como algo vivo, en toda su vigencia y continuidad. Sólo así lo histórico puede resultar válido, en cuando incida y aporte una problemática del presente. El verdadero cine revolucionario aborda los temas históricos en idéntica forma que lo hace un tema actual, de un modo crítico, objetivo, dentro de una militancia revolucionaria, sin

## La primera carga al machete

además obviar las diferencias, como tampoco las analogías, los paralelismos o la prosecución existentes entre el pasado y el presente<sup>2</sup>.

La acción militar ocurrida el 4 de noviembre de 1868, la primera carga al machete a la que alude el título del filme, se revela así como metáfora central y un auténtico mito del origen de la Revolución Cubana. La acción emprendida por Máximo Gómez no fue el primer acto independentista. Antes, el 10 de octubre de 1868, Carlos Manuel de Céspedes había llamado a la libertad e independencia de la isla ("Grito de Yara"). También (el 20 de octubre) se había producido la toma de la ciudad de San Salvador de Bayamo, que se convirtió así en la "primera ciudad libre de Cuba". Machete en mano, el ejército de liberación tiende una emboscada a las tropas españolas. Ésta es la primera de una larga tradición guerrillera, que alcanza en el filme de Manuel Octavio Gómez, el valor de hecho histórico fundacional en el imaginario de la Revolución.

La estructura de la película responde a un patrón frecuente en los filmes de este realizador, que inició su carrera cinematográfica como documentalista. El filme está dividido en bloques temáticos, entre los que se intercalan subtítulos y se deja ver el tejido de hilos conductores. Los bloques consisten a menudo en dos escenas que se alternan, se entrecruzan o se contradicen, confirmando así una cualidad dialéctica a la trama; en cuanto a los hilos conductores, a veces consisten en breves acotaciones documentales de una voz en off o en las canciones del trovador-narrador Pablo Milanés que abren, comentan y cierran el texto cinematográfico. Las primeras imágenes nos muestran a este bardo (elemento indispensable en toda épica nacional) cantando la batalla que acaba de finalizar. Las intervenciones periódicas del trovador ofrecen un contrapunto a las imágenes (narran los acontecimientos, los comentan, los glosan), al mismo tiempo que dan una solución de continuidad y en último término, clausuran el discurso cinematográfico. Como acertadamente señala Eduardo López Morales, el personaje que interpreta Pablo Milanés evoca la figura de Julio, el trovador ciego en *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha<sup>3</sup>. Ambos son reminiscencias del papel característico que se asignaba al coro de las tragedias griegas y actúan como *mise en abyme* del enunciado, condensando de forma metafórica y especular la historia narrada en el filme.

Las dos terceras partes del filme consisten en entrevistas con los protagonistas de este acontecimiento histórico. Los primeros en ser entrevistados, son un grupo de soldados españoles heridos, que con un perfecto acento cubano dan testimonio de la fuerza de los mambises y sus machetes. El entrevistador (el propio director) permanece siempre fuera de campo. En muchos casos se escuchan sus preguntas (que a menudo tiene que repetir), lo que subraya aún más el aire autorreflexivo del filme. Luego la entrevista pasa a ocuparse del otro bando; un grupo de ciudadanos de Bayamo (propietarios, militares y miembros de la clase media) evalúa el efecto de la acción militar. Todos están de acuerdo en la efectividad militar del machete así como en el proyecto político que enfrentan. Se habla una y otra vez de Revolución, se exalta el decreto de abolición de la esclavitud y se afirma rotundamente que "la lucha terminará cuando seamos libres". Este tono de consenso ideológico que se repetirá ocasionalmente a lo largo del filme, resta verosimilitud a la exploración histórica y subraya, en cambio, su carácter propagandístico. No podemos olvidar que el grupo entrevistado incluye clases con intereses dispares como los de la

<sup>2</sup> "Entrevista con Manuel Octavio Gómez", *Cine Cubano*, La Habana, n°71-72, 1969, p. 34.

<sup>3</sup> "La primera carga a la luz del tiempo", *Cine Cubano*, La Habana, n°122, 1988, p. 18.

pequeña burguesía y los de los grandes propietarios; y que el movimiento insurgente, en sus momentos iniciales, mostró numerosas divergencias, que la metrópoli aprovechó en su propio beneficio.

Una voz en off contextualiza *La primera carga al machete* dentro de los orígenes de las Guerras de Independencia. Se dan nombres propios, datos, fechas y lugares, lo que corrobora el esmerado intento de verosimilitud, propio del documental puro. Se subraya en particular la llegada de los coroneles Campillo y Quirós para conquistar Bayamo. El siguiente bloque repite la dinámica ya mencionada, aunque introduciendo una tercera situación que produce una mayor complejidad estructural. Primero Quirós, en una entrevista, resta importancia a la toma de Bayamo. Inmediatamente después, la acción pasa a la Plaza de la Catedral de La Habana, donde varios ciudadanos discuten acaloradamente acerca de los últimos acontecimientos políticos. En una tercera escena, Donato Mármol, general en jefe de los insurrectos, se opone a cualquier arreglo con los liberales españoles, exige la independencia sin condiciones y uno de sus lugartenientes remata el mensaje político describiendo la Historia de Cuba como la lucha eterna contra la tiranía. Mediante la presentación de una sociedad fragmentada que manifiesta sus diferentes opiniones en el espacio público de la plaza habanera, el filme adquiere una mayor profundidad dialéctica, un esfuerzo más genuino que lo visto hasta ese momento, para explorar las contradicciones de todo proceso histórico. El intento, sin embargo, se derrumba con el discurso final de Donato Mármol y otros militares, cuya retórica impostada nos remite al presente de producción del filme, más que a su referente histórico.

Tras unos nuevos versos del trovador-narrador, que aluden al valor fundacional de la primera carga ("un machete hubo de ser quien irrumpiera en la nada"), un nuevo bloque con una nueva estructura, incide en los temas anteriores, pero ahora con mayor virulencia. En esta ocasión el enfrentamiento entre los dos bandos se lleva a cabo mediante el montaje paralelo. Mientras el coronel Quirós sigue siendo entrevistado sobre su estrategia para reconquistar Bayamo, sus palabras son desmentidas por escenas intercaladas. Quirós habla de calma y tranquilidad y asegura que su presencia sólo pretende la protección de los ciudadanos cubanos. Una escena muestra a soldados españoles que usan a los civiles como a escudos humanos. Cuanto más subraya el coronel la bondad de sus intenciones, más crueles son las acciones descritas por las secuencias montadas en paralelo: arrestos, saqueos, maltratos, violaciones, ahorcamientos. Si bien esta parte es una de las más logradas estéticamente (hay una clara semejanza con el tratamiento de la imagen en la primera parte de *Lucía* de Humberto Solás), el mensaje ideológico responde al maniqueísmo propio del cine de propaganda. Como ocurría también en *Lucía*, el filme de Gómez se sumerge aquí en una estética casi expresionista. La fotografía, que durante casi todo el filme se caracteriza por un fuerte contraste, se acerca aquí al blanco y al negro, sin grises, que el realizador reserva para las escenas en que entrevista a los militares españoles. La sobrecarga ideológica que conlleva la narrativa, es acentuada hasta el extremo mediante este uso una fotografía sobreexpuesta, casi "quemada". En este contexto, son difíciles de entender los comentarios de algunos críticos que sugieren que la estética del filme impide la identificación emocional con los personajes. Si bien es cierto que los numerosos rasgos metatextuales de *La primera carga* producen en el espectador cierto distanciamiento brechtiano, la resolución de cada bloque temático (y sobre todo la de éste que estamos comentando) aspira a una identificación emocional

plena, a una rendición al mensaje ideológico de la película.

La violenta estilización de este segmento contrasta con la escena siguiente que, en suaves tonos grises, muestra a "S.E. el Capitán General y Gobernador Civil de la Siempre Fiel Isla de Cuba, Don Francisco de Lersundi". Nuevamente, la fotografía funciona como correlato objetivo de la narrativa. En su despacho, dominado por un cuadro en el que Cortés somete a los aztecas, Lersundi afirma que la isla está en calma y habla en términos despectivos de los cubanos: "son flojos, indolentes, carecen de toda aptitud guerrera... son incapaces para el ejercicio de las armas". El boletín de guerra que se muestra a continuación desmiente sus palabras. Allí se da cuenta de la derrota del coronel Campillo y del comportamiento salvaje de los soldados españoles, que en su huida arrojan cadáveres en los pozos para envenenar a la población, llevándose a las mujeres como rehenes. En Bayamo una mujer confiesa que "es emocionante estar en algo tan digno y tan puro como es la Revolución". La forma en que los cubanos consiguen que el enemigo se bata en retirada (haciendo pasar palos por fusiles) muestra además su ingenio y contradice, aún más si cabe, las palabras del Capitán General. La entrevista con este personaje es presentada de forma muy caricaturesca. La intención es obviamente satirizar la arrogancia y prepotencia de los oficiales españoles. La forma en que la cámara se recrea en el cuadro del conquistador y en las poses ridículas del Capitán General crea un contraste radical con las imágenes documentales de la retirada cobarde de las tropas españolas, pero también pone en peligro el tono épico al que aspira la narrativa.

Un reportaje sobre el machete funciona como microdocumental dentro del filme. Tras una serie de definiciones librescas se explica que se trata de un instrumento de trabajo (y de un arma) inherente al cubano, lo que subraya todavía más su valor simbólico en la iconografía nacional. No podemos olvidar tampoco que cuando Manuel Octavio Gómez dirige su película (a finales de la década de los 60) se estaba sustituyendo la política inicial de rápida industrialización, diseñada para diversificar la economía, por la intensa producción de azúcar. En el momento en que se realizó *La primera carga*, el machete tenía por lo tanto una relevancia en el imaginario colectivo como no la había tenido antes, ni la habrá de tener después.

Otro reportaje ("Anatomía de un Jefe") sigue la dinámica general de los bloques anteriores mediante entrevistas a los soldados que hablan de Máximo Gómez. La cámara nunca lo muestra directamente, sólo aparece su caballo blanco y al final del segmento se ve al héroe perdiéndose al galope. Algunos soldados muestran reticencias acerca de su origen extranjero, otros lo defienden; pero en su mayor parte manifiestan una actitud reverencial. Su vida y su personalidad van reconstruyéndose a través de entrevistas fragmentadas. La mistificación del personaje, su condición de extranjero cubanizado, su aura de combatiente internacional adiestrado en la guerra de guerrillas, lo aproximan a la figura de Che Guevara, una idea que el director confesó no haber tenido en mente cuando hizo el filme, pero que muchos críticos han señalado.

El canto del juglar-narrador ("a matar o a que lo maten, así marcha este soldado de la vida, por arma lleva un machete...") anuncia el segmento final: el clímax que viene dado por la acción militar a la que alude el título del filme. Una voz en off cuenta cómo Donato Mármol prepara en Venta del Pino una emboscada contra las tropas españolas. El 25 de octubre de 1868 (el 4 de noviembre según los manuales de historia), tendrá lugar la primera carga al machete. La estilización extrema a la que nos referíamos anteriormente, reaparece ahora de forma más deliberada. La larga escena de la batalla adquiere

un ritmo frenético, la fotografía se torna daguerrotipo, imagen calcinada y erosionada por el tiempo<sup>4</sup>. La figuración, que antes había llegado a disolverse ocasionalmente, da lugar ahora a composiciones de una naturaleza casi abstracta. Los españoles caen en la emboscada de Mármol, pero los machetes sólo se emplean al final de la batalla en el cuerpo a cuerpo. Las tropas coloniales se desbandan y son masacradas. Mueren doscientos soldados españoles en manos de sólo cuarenta mambises.

Las palabras del trovador al final del filme cumplen una vez más la función de *mise en abyme* del enunciado. En ellas se concentra la visión teleológica de la historia que se desprende del filme:

Quando vagábamos solitarios en el tiempo *sin presente*,  
hubo que rescatar los siglos de la vida,  
entonces hubo que pelear al filo del machete  
entonces hubo que matar al filo del machete  
mil batallas ganar al filo del machete  
... que estamos dando *hoy*.

El peso simbólico del acontecimiento histórico, la primera carga al machete, adquiere en los versos de Pablo Milanés toda su resonancia. El presente se instaura en ese acto de afirmación nacionalista y se proyecta indefinidamente hacia el futuro. Desde esa perspectiva toda vuelta al pasado (escapista o reflexiva) está condenada al fracaso, pues acabará por devolvernos a nuestro propio presente, como hace el filme mismo. El presente de 1868 en *La primera carga al machete* es el presente de 1969. La insurrección del siglo XIX abre el comienzo de la revolución del siglo xx.

## Recepción de la película

El año de su estreno *La primera carga* recibió numerosos premios: Medalla de Oro en la xxx Muestra Internacional del Cine de Venecia (1969); Premio Luis Buñuel de la Crítica Cinematográfica Española en Venecia (1969); Premio del Jurado Belga en el Torneo Internacional de Cine de Arte y Ensayo, Lovaina, Bélgica (1969).

La crítica ha sido prácticamente unánime en valorar la originalidad e importancia de este filme. Eduardo López Morales se refiere a *La primera carga* como un "clásico" del cine revolucionario<sup>5</sup>. Caridad Cumaná y Joel del Río llegan a decir que se trata de "la película formalmente más atrevida del cine cubano<sup>6</sup>." Una reciente encuesta entre conocidos críticos la sitúa entre las diez mejores películas del cine nacional<sup>7</sup>. Ronald Schwartz la considera entre lo más destacado del cine latinoamericano experimental<sup>8</sup> y Ambrosio Fornet ha elogiado su "alucinante coherencia estética<sup>9</sup>." Junto con *Memorias del subdesarrollo* (1968) de Tomás Gutierrez Alea, y *Lucía* (1968) de Humberto Solás, *La primera*

<sup>4</sup> Para un estudio de la excelente labor fotográfica de Jorge Herrera en la película, véase el ensayo del propio HERRERA, "Apuntes sobre la fotografía de *La primera carga al machete*", *Cine Cubano*, La Habana, nº56-57, 1969, p. 10-13. También Daniel Díaz TORRES ha tratado este aspecto del filme en otro artículo publicado en el mismo número de la revista, p. 14-19.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>6</sup> "Los misterios del tercero", *Coordenadas del cine cubano 2*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2005, p. 240.

<sup>7</sup> Juan Antonio GARCÍA BORRERO, *Guía crítica del cine cubano de ficción*, La Habana, Arte y Literatura, 2002, p. 31.

<sup>8</sup> *Latin American Films, 1932-1994*, Jefferson, McFarland, 1997, p. 205.

<sup>9</sup> "Apuntes para la historia del cine cubano de ficción. La producción del ICAIC (1959-1989)", *Temas*, nº27, 2001, p. 7.

*carga al machete* representa la madurez del movimiento de innovación formal que el cine del ICAIC alcanzó a finales de los años 60.

## **Otras películas**

*El Capitán Mambí o libertadores y guerrilleros*, Enrique Díaz Quesada, 1914.

*La Manigua o la mujer cubana*, Enrique Díaz Quesada, 1915.

*El Rescate del Brigadier Sanguily*, Enrique Díaz Quesada, 1916.

*Manuel García o el rey de los campos de Cuba*, Jean Angelo, 1941.

*La Rosa blanca*, Méjico/Cuba, Emilio Fernández, 1954.

*La odisea del general José*, Jorge Fraga, 1968.

*Hombres de mal tiempo*, Alejandro Saderman, 1968.

*1868-1968, Cuba*, Bernabé Hernández, 1970.

*Páginas del diario de José Martí*, José Massip, 1971.

*Una aventura de Elpidio Valdés*, Juan Padrón, 1974.

*El machete*, Juan Padrón, 1975.

*La primera intervención*, Rigoberto López, 1975.

*El primer delegado*, Santiago Álvarez, 1975.

*Clarín mambí*, Juan Padrón, 1976.

*Mi hermano Fidel*, Santiago Álvarez, 1977.

*La invasión*, Mario Rivas, 1978.

*Maluala*, Sergio Giral, 1979.

*Elpidio Valdés*, Juan Padrón, 1979.

*Elpidio Valdés contra dólar y cañón*, Juan Padrón, 1983.

*El alma trémula y sola*, Tulio Raggi, 1983.

*El bohío*, Mariano Rivas, 1984.

*Máximo*, Mayra Vilasis, 1986.

*Máximo Gómez, su última campaña*, Mario Rivas, 1986.

*Mambí, España/Cuba*, Teodoro y Santiago Ríos, 1998.

*Cuba, España/Cuba*, Pedro Carvajal, 2002

Julie AMIOT-GUILLOUET  
Nancy BERTHIER  
(dir.)

**CUBA**

**CINÉMA ET  
RÉVOLUTION**

LE GRIMH-LCE-GRIMIA

## Publications du GRIMH

Image et Hispanité  
Le Détail et le Tout  
Les Coprésences  
Image et Divinités  
Citation et Détournement  
Penser le cinéma espagnol  
Image et Mémoires  
Le Réel et la Réalité  
Shanghai, entre Promesse et Sortilège  
L'humour hispanique  
Image et Pouvoir  
De Goya à Saura

*Nouveautés*  
L'Obscène  
L'Œil, la vue, le regard  
Cuba : cinéma et révolution

LE GRIMH  
9, rue Bonnefoi  
69003-LYON  
Les ouvrages sont disponibles en librairie (diff. SODIS)

Remerciements : Jean-Claude Seguin et Benoît Guillouet.

Couverture : Jean-Claude SEGUIN ©

ISBN 2-915912-04-1

© Le Grimh-LCE-Grimia, Lyon, 2006  
Site : <http://recherche.univ-lyon2.fr/grimh>  
Mail : [le.grimh@freesbee.fr](mailto:le.grimh@freesbee.fr)

Crédits photographiques : Tous droits réservés.

Tous droits réservés. Toute représentation ou reproduction même partielle, par quelque procédé que ce soit, est interdite sans autorisation préalable (loi du 11 mars 1957, alinéa 1 de l'article 40). Cette représentation ou reproduction constituerait une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code Pénal. La loi du 11 mars 1957 n'autorise, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article 41, que les copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective d'une part, et, d'autre part, que les analyses et les citations dans un but d'exemple et d'illustrations.

## SOMMAIRE

<b>SOMMAIRE</b> .....	<b>5</b>
<b>Ignacio RAMONET</b> .....	<b>7</b>
Avant-propos Cinéma et révolution à Cuba	
<b>Julie AMIOT-GUILLOUET et Nancy BERTHIER</b> .....	<b>11</b>
Introduction Cuba. Cinéma et Révolution	
<b>Cuba baila (Julio GARCÍA-ESPINOSA, 1960)</b> .....	<b>15</b>
<b>Laurence MULLALY</b>	
Une comédie satirique sur la classe moyenne d'avant la Révolution	
<b>Cuba sí (Chris MARKER, 1961)</b> .....	<b>23</b>
<b>Michael CHANAN</b>	
Un point de vue documenté	
<b>P.M. (Pasado Meridiano) (S. CABRERA-INFANTE et O. JIMÉNEZ LEAL, 1961)</b> 33	
<b>María Luisa ORTEGA</b>	
La chispa en el polvorín: una experiencia de cine espontáneo en tiempos de revolución	
<b>Soy Cuba (Mikhaïl KALATOZOV, 1964)</b> .....	<b>43</b>
<b>Sébastien PRUVOST</b>	
Une hallucination révolutionnaire	
<b>Now ! (Santiago ÁLVAREZ, 1965)</b> .....	<b>51</b>
<b>María Giovanna VAGENAS</b>	
L'instant entre l'urgence de la révolte et la remémoration du passé	
<b>Aventuras de Juan Quinquín (Julio GARCÍA-ESPINOSA, 1967)</b> .....	<b>61</b>
<b>Luciano CASTILLO</b>	
De quijotes y sanchos caribeños	
<b>Coffea Arábica (Nicolás GUILLÉN LANDRIÁN, 1968)</b> .....	<b>69</b>
<b>Alberto ELENA</b>	
De incierta manera	
<b>Girón (Manuel HERRERA, 1968-69)</b> .....	<b>79</b>
<b>María Caridad CUMANA GONZALEZ</b>	
Recolocación de un filme histórico	
<b>Lucía (Humberto SOLAS, 1968)</b> .....	<b>85</b>
<b>Anne-Marie JOLIVET</b>	
Trois Cubaines pour un renouveau révolutionnaire	
<b>Memorias del subdesarrollo (Tomás GUTIÉRREZ ALEA, 1968)</b> .....	<b>95</b>
<b>Carlos CAMPA MARCE</b>	
La complejidad creadora en tiempos difíciles	
<b>La primera carga al machete (Manuel Octavio GÓMEZ, 1969)</b> .....	<b>105</b>
<b>Santiago JUAN-NAVARRO</b>	
Cine, mito y revolución	
<b>Un día de noviembre (Humberto SOLÁS, 1972)</b> .....	<b>115</b>
<b>Juan Antonio GARCÍA BARRERO</b>	
Crónica del gris: de la utopía a la incertidumbre	
<b>De cierta manera (Sara GÓMEZ, 1974)</b> .....	<b>123</b>
<b>Nancy BERTHIER et Monique ROUMETTE</b>	
Un certain regard	

<b><i>El brigadista</i> (Octavio CORTÁZAR, 1977)</b> .....	<b>133</b>
<b>Luciano CASTILLO</b>	
Doce meses que estremecieron a Cuba	
<b><i>La última cena</i> (Tomás GUTIÉRREZ ALEA, 1977)</b> .....	<b>141</b>
<b>Marie-Soledad RODRIGUEZ</b>	
La retórica católica como discurso sojuzgador y la rehabilitación de la figura del esclavo	
<b><i>Retrato de Teresa</i> (Pastor VEGA, 1979)</b> .....	<b>151</b>
<b>Ambrosio FORNET</b>	
Un testimonio personal	
<b><i>Cecilia</i> (Humberto SOLÁS, 1981)</b> .....	<b>161</b>
<b>Joel DEL RÍO</b>	
Las marcas de la desmesura	
<b><i>Mauvaise Conduite</i> (Néstor ALMENDROS et O. JIMÉNEZ LEAL, 1984)</b> .....	<b>169</b>
<b>Jean-Claude SEGUIN</b>	
Scènes de chasse à Cuba	
<b><i>Se permuta</i> (Juan Carlos TABÍO, 1984)</b> .....	<b>179</b>
<b>Françoise HEITZ</b>	
Le rire libérateur	
<b><i>Lejanía</i> (Jesús DIAZ, 1985)</b> .....	<b>187</b>
<b>Paulo Antonio PARANAGUA</b>	
Un quatuor de chambre	
<b><i>¡Vampiros en La Habana!</i> (Juan PADRÓN, 1985)</b> .....	<b>195</b>
<b>Dean Luis REYES</b>	
El etnocentrismo blando	
<b><i>Alicia en el pueblo de Maravillas</i> (Daniel DÍAZ TORRES, 1990)</b> .....	<b>205</b>
<b>Désirée DÍAZ</b>	
Otra pelea cinematográfica contra los demonios de la censura	
<b><i>Fresa y Chocolate</i> (Tomás GUTIÉRREZ ALEA, 1993)</b> .....	<b>213</b>
<b>Jean-Claude SEGUIN</b>	
Nobody's perfect	
<b><i>Madagascar</i> (Fernando PÉREZ, 1994)</b> .....	<b>221</b>
<b>Désirée DÍAZ</b>	
El viaje imposible	
<b><i>Guantanamo</i> (T. GUTIÉRREZ ALEA et J. Carlos TABÍO, 1995)</b> .....	<b>229</b>
<b>Jean-Marc SUARDI</b>	
L'absurdocratie en mouvement	
<b><i>Un Héroe se hace a patadas</i> (Andrés Felipe BURGOS, 1995)</b> .....	<b>237</b>
<b>Julie AMIOT-GUILLOUET</b>	
La parodie à l'école de la révolution	
<b><i>Balseros</i> (Carles BOSCH et J. María DOMENECH, 2002)</b> .....	<b>245</b>
<b>Emmanuel LARRAZ</b>	
La vanité du rêve américain	
<b><i>Suite Habana</i> (Fernando PÉREZ VALDÉS, 2003)</b> .....	<b>255</b>
<b>Jean-Paul AUBERT</b>	
Les rêveries mélancoliques de Fernando Pérez	
<b><i>Viva Cuba</i> (Juan Carlos CREMATA MALBERTI, 2005)</b> .....	<b>263</b>
<b>Ann Marie STOCK</b>	
Abriendo Nuevos Caminos para el Cine Cubano	
<b>Bibliographie</b> .....	<b>273</b>
<b>Les auteurs</b> .....	<b>277</b>