

JUAN RAMÓN FERRERA VAILLANT
Universidad de Oriente
Santiago de Cuba, Cuba

Cecilia: ¿un fenómeno de incomunicación artística?

La teoría de la recepción, también llamada estética recepcional, trata de revalidar un aspecto algo desatendido por los estudiosos del arte: el de la recepción de una obra, un autor, una corriente artística, por un público determinado. Para lograr dicho propósito, parte de la idea de que una obra solamente empieza a cobrar su existencia real cuando produce una repercusión en un público determinado.

Esa orientación hacia el receptor significa estudiar el arte desde un ángulo nuevo, ya que el interés del investigador se vuelca hacia las lecturas del público, hacia el papel que tiene éste en la creación de la obra.

Motivado por ese particular, este trabajo se centra en la película *Cecilia*, versión libre de la novela cumbre de Cirilo Villaverde y dirigida por Humberto Solás, la cual, tras haber generado diversas opiniones encontradas a la hora de su estreno, se convirtió en el caso de adaptación más controvertido de toda la historia del cine cubano.

Esta ponencia, pues, aborda el efecto causado por el mencionado filme en los receptores cubanos, incluida la crítica, con el objetivo de analizar y valorar los diversos factores tanto artísticos como extrartísticos que determinaron la acogida desfavorable de la cinta.

La investigación, que partió del estudio de encuestas aplicadas a especialistas y se basó en el método de análisis y síntesis, intenta demostrar que ese rechazo de los espectadores se produjo por no comprenderse la legitimidad de la vía adaptativa elegida por el cineasta, en la cual, sin embargo, se evidencia un uso activo, funcional y creativo de los procedimientos de adaptación.

Cecilia, cuyo rodaje se inició el 12 de mayo de 1980, fue concebida como un serial de televisión. Serial que, a pesar de ser el más solicitado por el mercado internacional entre las producciones del ICAIC, no se estrenó en nuestra televisión hasta 1995.

Curiosamente, al igual que la novela inspiradora, la película también tuvo dos versiones. Una inicial de 4 horas y 20 minutos que circuló en los primeros años de presentación, la cual es una edición procedente del serial televisivo. Luego, por precisiones de carácter artístico y de exhibición, se impuso un corte reductivo al metraje primicial del filme. Quedó, entonces, en una segunda versión de 2 horas y 51 minutos, para su puesta en el extranjero.

La primera versión carece de esa cualidad cinematográfica esencial, la síntesis, y es víctima de esa "desmesura" que parece formar parte del estilo de Solás.

La segunda elimina ciertas situaciones muy criticadas en su momento como la secuencia donde se insinuaba un posible incesto entre Leonardo y su madre o la escena en que éste viola a una muchacha cerca del mar, entre otros ejemplos. Ello le permite lograr una mayor coherencia narrativa. Precisamente, para el posterior análisis se trabajará con esta segunda versión porque es la definitiva, la que se exhibe internacionalmente y parte de la crítica especializada actual considera la mejor; lo cual no impide hacer referencia a algún momento suprimido de la primera que se conserva como material artístico.

Este drama social se exhibió por primera vez en dos partes, del 1 al 8 de julio de 1982, en los circuitos de estreno de la capital del país.

Desde que el filme había comenzado a rodarse, recibió una promoción fuera de lo normal y durante dos años creció la ansiedad ante la espera. Primero se estrenó en el Festival Internacional de Cine de Cannes (1982), donde el conocido escritor colombiano Gabriel García Márquez lanzaba una acusación contra el presidente del festival, el Giscardiano Favre Le Bret, quien presionó a varios miembros del jurado para que se abstuviesen de rendir homenaje a la película de Solás. (Orlando, 1982: p. 26.)

Sin embargo, ya estrenada en Cuba, «transitó las salas de exhibición en una variante civilizada de la *vía crucis* (con apedreamiento y todo)» (Évora, 1991: p. 18). Así se ha catalogado a la manera en que se recibió la cinta en su momento, la cual, «privilegiada por una cualificación estética cuando menos inusual, distinguida por su raigal osadía [...] representa el momento álgido de la interrelación entre el cine cubano, la crítica, el público y la estructura estatal concebida para la cultura» (Caballero y del Río, 1995: p. 105).

Con respecto al público, *Cecilia* fue para una buena parte de la concurrencia un fenómeno de incomunicación artística.

Si bien todo arte, de una manera u otra, se debe complementar con la actitud activa del receptor, esta vez no ocurrió así.

Las causas de la no aprehensión del mensaje artístico, a juzgar por los testimonios aparecidos en la prensa escrita del momento, deben buscarse a partir de los siguientes elementos:

- ⇒ Existía un estereotipo del personaje de Cecilia Valdés fijado por la novela, la zarzuela, el ballet y otras reconstrucciones artísticas de la obra de Villaverde. La violentación de esta imagen, bastante homogénea, al ser encarnado por la actriz Daisy Granados, resultó una Cecilia otra, física y psicológicamente distinta. En Cuba, por tradición, los mitos históricos y culturales han sido sagrados. Su desacralización tenía forzosamente que producir un choque en un público no habituado a ello.
- ⇒ En segundo lugar, la extensión del filme, estaba fuera de lo común en la cinematografía cubana (excedía el estándar en demasía).
- ⇒ La operación dramaturgica renovadora del filme (incluyendo prólogo y epílogo), unido a su complejo lenguaje (símbolos, alegorías, visiones oníricas). Hubo, además, aspectos contextuales que propiciaron el rechazo.
- ⇒ Una repulsa en los receptores hacia cualquier forma de propaganda política desembozada. De ahí que no se aceptara la politización de los personajes, sobre todo Cecilia, convertida en "heroína revolucionaria".
- ⇒ El hastío ante la gran cantidad de filmes sobre el siglo XIX y los problemas étnicos, vistos desde "prismas marxistas". Y, por consiguiente, la suerte de avidez en el público porque se tratara y reflexionara sobre la realidad cubana del momento.
- ⇒ La preeminencia de un realismo chato en las artes cubanas durante toda la década del setenta y, por ello, la adecuación del gusto popular a un arte simplificado y populista.

En resumen, por una parte, faltó la fuerza creativa de los receptores como factor importantísimo en toda comunicación artística, en este caso específico, la cinematográfica. No hubo en el público complicidad, distanciamiento y agudeza, para apreciar que con esos cambios se buscaba una reflexión, un acercamiento crítico del concurrente a la obra y el mito mediante la visualización de ese mundo a través de un lenguaje indirecto.

Pero la incompreensión no se debió sólo al público. Por la otra parte, hay escenas, como la del referido incesto entre madre e hijo, donde merman los propósitos del cineasta en cuanto a la manera de otorgarle un valor simbólico. Este no se percibe si no hay una condicionante acerca del significado real.

Junto a la actitud del público hubo otra, la que «originó todo un vendaval de la crítica que en el fondo no debatió con sinceridad el hecho cinematográfico» (Acosta: p. 32).

En la base de las polémicas acerca de *Cecilia*, se notó la indigencia crítica. No hubo una efectiva y real comprensión del hecho artístico y se obvió el análisis de la adaptación en sí. Si bien algunos destacaron ciertos méritos del filme, al centrarse en un estudio estético de él, sobre todo, el realizado por Carlos Galiano para el periódico *Granma*, así como los hechos por Manuel Pereira y Manuel López Oliva para la revista especializada *Cine cubano*.

Es muy significativo que nuestros propios críticos cinematográficos actuales valoren las limitaciones de algunos de sus colegas de 1982. Así, por ejemplo, se refiere:

Una película como *Cecilia* de Humberto Solás, fue atacada en virtud de patrones superficiales, de lamentos sustentados por una añoranza ciega hacia el original de Cirilo Villaverde, sin observar para nada las múltiples posibilidades interpretativas que brindaba el filme en sí [...] Lo peor de todo fue que se improvisaron críticos. Cualquiera podía hablar de cine, porque después de todo, llenar par de cuartillas o agotar 3 ó 4 minutos de intervención radial o televisiva (fundamentalmente con datos, chismes y citas) no es cosa tan difícil ni aburrida que digamos [...] Muchos de ellos quisieron hacer trizas a *Cecilia* [...] Lo patético se advierte en que mientras *Cecilia* se repone a ratos y alcanza nuevas revalorizaciones, los escritos de los detractores de antaño ni se recuerdan y mucho menos se consultan. (García, 1995: p. 19.)

Ahora bien, precisemos aún más que

A todos los niveles de la sociedad se cuestionaron las “libertades y licencias” de *Cecilia*, cuyo “pecado capital”, según sus irritados detractores, era interpretar a distancia los mitos y replantear artísticamente la Historia, como si esos no fueran dos cometidos inherentes al arte, desde las pinturas rupestres y la tragedia griega. (Caballero y del Río, 1995: p. 105.)

El filme desarrolló en nuestro cine una necesaria aventura experimental al mostrar una multiplicidad de aspectos estéticos, que «demostró la intransigencia de quienes apostaban por entronizar un tipo único y predeterminado de apropiación estética de la realidad» (*Ibid.*).

En sentido general, buena parte de la crítica “especializada” desatendió que cine y obra literaria son dos propuestas distintas. No comprendió las intenciones de los cambios efectuados al haber una casi total dependencia del análisis comparativo parcializado a favor de la novela. Ello le restó profundidad a su análisis y limitó su función orientadora del gran público.

En otro orden de cosas, para entender los códigos evaluativos empleados e incluso la censura enfrentada por una película en su momento, habrá que remitirse a la época, al contexto socio-político, el cual, en buena medida, explica por qué en «el debate alrededor de *Cecilia*, en su momento (1982), se manejaron elementos extrartísticos para cobrarle al ICAIC un grupo de licencias que no eran sólo las de *Cecilia*, y que trataron de ventilarse infelizmente a través de éstas, por la apoteosis de negación de *Cecilia*» (Encuesta 2).

Entre los problemas que trajo como consecuencia, en un plano extrartístico, la audacia iconoclasta de *Cecilia*, el más trascendente fue, en palabras de Pedro Noa, «que provocó, en especial, el primer cisma del ICAIC» (Encuesta 8). Comoquiera que el citado especialista se refiere aquí al hecho de que Alfredo Guevara fuera removido entonces de la presidencia de este instituto y sustituido por el cineasta Julio García Espinosa, debemos aclarar que, en realidad, el suceso no fue de tal dimensión y no se ha aclarado todavía del todo.

Otro fue que la primera superproducción de dicho instituto necesitó de cuantiosos recursos para su realización. Ello explica que en su momento, Jorge Pucheux aclarara que «la ausencia de cine de ficción en los dos últimos años en Cuba obedece a que los cineastas de ese país se enrolaron, de una manera muy positiva, en la realización de *Cecilia*, versión cinematográfica de la más grande novela cubana» (*Apud* “Después del paréntesis...”, 1982, p. 4). Esto contribuyó a generar una leyenda al existir algunas fuentes interesadas en recalcar que el filme había acabado con los fondos del ICAIC.

Como vemos, con *Cecilia* se dieron problemas en los dos factores de la cadena comunicativa: emisor-receptor, así como en el intermediario de ambos: la crítica; e incluso se tuvieron en cuenta elementos ajenos al hecho artístico.

A mi juicio, esta atmósfera negativa y asfixiante (hoy museable) alrededor de la cinta, que sancionó *a priori* a Solás, no es lo más importante, sino reflexionar en los diversos puntos que la misma invita a analizar, por encima de las agudezas. A fin de cuentas, *Cecilia* «fue víctima de la coyuntura [...] la película *Un hombre de éxito*, [también] de Humberto Solás, fue éxito de la coyuntura. No es culpa de Humberto. Humberto hace películas, NO coyunturas. El problema es de los que no aplican una política cultural de principios o inventan las coyunturas. *La obra de arte debe juzgarse a sí misma, en sus propósitos y alcance, en sus logros e insuficiencias*». (Vega, 1988, p.35. El subrayado es mío: J. R. F. V.)

Al finalizar 1982, *Cecilia* no fue reconocida como una de las películas más importantes exhibidas en las pantallas cubanas ese año, muestra del rechazo crítico que se había manifestado, de una forma u otra, meses antes cuando su estreno.

Sin embargo, aproximadamente nueve años después se realiza una encuesta entre 12 críticos cinematográficos para establecer cierta jerarquía entre los filmes cubanos producidos en la década del 80. Y el filme es ubicado en el tercer lugar, entre 44 largometrajes de ficción. En esta escala dos críticos la consideraron la mejor película de la década y, además, se le reconocieron, como positivos, varios rubros, por ejemplo, la fotografía, la música, la ambientación y escenografía, la dirección artística, entre otros. Esos indicadores ya habían sido destacados, de cierta manera, como meritorios por algunos críticos ante la primera aparición de la cinta.

Así, esta especie de reconocimiento que la película obtuvo hacia finales de los 80 y principios de los 90, se puede enmarcar más en el campo de la realización cinematográfica, en la conformación estética del filme que en la adaptación de una novela, sin olvidar que entre ambos elementos existe una interrelación dialéctica. O sea, todavía sobreviven comentarios negativos, los cuales consideran como el principal dislate cometido por Solás su falta de fidelidad al texto.

Este hecho se verifica o puede comprobarse en una encuesta que realicé entre 18 críticos, tanto del campo fílmico como del literario. En ella, entre otros aspectos, se les pedía una valoración de la estética de *Cecilia*, en tanto adaptación de una obra literaria.

En sentido general, a juzgar por las repuestas y las opiniones de estos estudiosos, la apreciación sobre *Cecilia* continúa siendo muy discutida. Sus criterios, curiosamente, encuentran explicaciones contradictorias que van desde tacharla de ser casi una visión *kitsch* de la novela de Villaverde hasta catalogarla como una obra maestra de nuestra cinematografía. Este panorama no se distingue, sustancialmente, de lo sucedido hace 15 años. Por un lado, una visión, a ratos superficial, que desconoce, una y otra vez, el proceso general de adaptación de una obra literaria al cine. Y, por el otro, una revaloración justa que reconoce los indudables méritos del filme, incluso —aunque de manera exigua— como adaptación. Así y todo, *Cecilia* se sigue distinguiendo por provocar la polémica al confrontar juicios críticos cruzados, lo cual es prueba de la riqueza, complejidad y audacia de esta empresa artística que permite todavía múltiples apreciaciones y niveles de lectura.

Bibliografía

Acosta de Arriba, Rafael: "La crítica ante el espejo", en *Cine cubano*, no. 139, Ciudad de La Habana, pp. 27-33.

Caballero, Rufo y Joel del Río: "No hay cine adulto sin herejía sistemática", en *Temas*, no. 3, Ciudad de La Habana, julio-septiembre de 1995, pp. 102-115.

"Después del paréntesis con *Cecilia*, el cine cubano retoma su ritmo", en *Trabajadores*, año XII, no. 80, Ciudad de La Habana, 5 de abril de 1982, p. 4.

Évora, José Antonio: "Cielo a estribor", en *Cine cubano*, no. 133, Ciudad de La Habana, oct.-nov.-dic. de 1991, pp.14-21.

_____ *et al.*: "*Cecilia* unos dicen que sí, otros dicen que no", en *Juventud Rebelde*, Ciudad de La Habana, julio de 1982.

García Borrero, Juan Antonio: "Por una crítica imperfecta", en *Revolución y cultura*, época IV, año 34, no. 2, Ciudad de La Habana, marzo-abril de 1995, pp. 18-21.

Orlando: "Cannes 82", en *Bohemia*, año 74, no. 24, Ciudad de La Habana, 11 de junio de 1982, pp. 26-27.

Vega, Pastor: "El cine cubano: un movimiento artístico", en *Cine cubano*, no. 124, Ciudad de La Habana, 1988, pp. 34-36.

Encuestas aplicadas por el autor a especialistas

1. Bähr Valcárcel, Aida — Santiago de Cuba, marzo de 1997.
2. Caballero, Rufo — Ciudad de La Habana, 7 de enero de 1997.
3. Calderón, Jorge — Ciudad de La Habana, 6 de enero de 1997.
4. Fernández Pequeño, José M. — Santiago de Cuba, marzo de 1997.
5. Fonseca, Rafael — Santiago de Cuba, febrero de 1997.
6. Galiano, Carlos — Ciudad de La Habana, 6 de enero de 1997.
7. Naito, Mario — Ciudad de La Habana, 4 de enero de 1997.
8. Noa, Pedro — Ciudad de La Habana, 13 de enero de 1997.
9. Oramas, Ada — Ciudad de La Habana, 11 de enero de 1997.
10. Padrón Nodarse, Frank — Ciudad de La Habana, 21 de diciembre de 1996.
11. Pérez Betancourt, Rolando — Ciudad de La Habana, 19 de diciembre de 1996.
12. Piedra, Mario — Ciudad de La Habana, 6 de enero de 1997.
13. Piñera, Walfredo — Ciudad de La Habana, 7 de enero de 1997.
14. Río Fuentes, Joel del — Ciudad de La Habana, 10 de enero de 1997.
15. Rodríguez, Raúl — Ciudad de La Habana, 10 de enero de 1997.
16. Santos Moray, Mercedes — Ciudad de La Habana, 9 de enero de 1997.
17. Verdecia Calunga, Lino E. — Santiago de Cuba, 13 de abril de 1997.
18. Yglesias, Jorge — Ciudad de La Habana, 8 de enero de 1997.