

La guerra hispano-cubano-norteamericana

Nacimiento del cine bélico y de propaganda política

- “Quién va a ganar esta guerra?”, preguntó.
- “Nosotros, por supuesto”, dijo su padre riendo.
- “España tiene un ejército poderoso”, comentó.
- “Además nadie conoce cuál va a ser la reacción de los cubanos, si entramos en el conflicto”.
- “De todas maneras ganaremos nosotros”, repitió su padre.

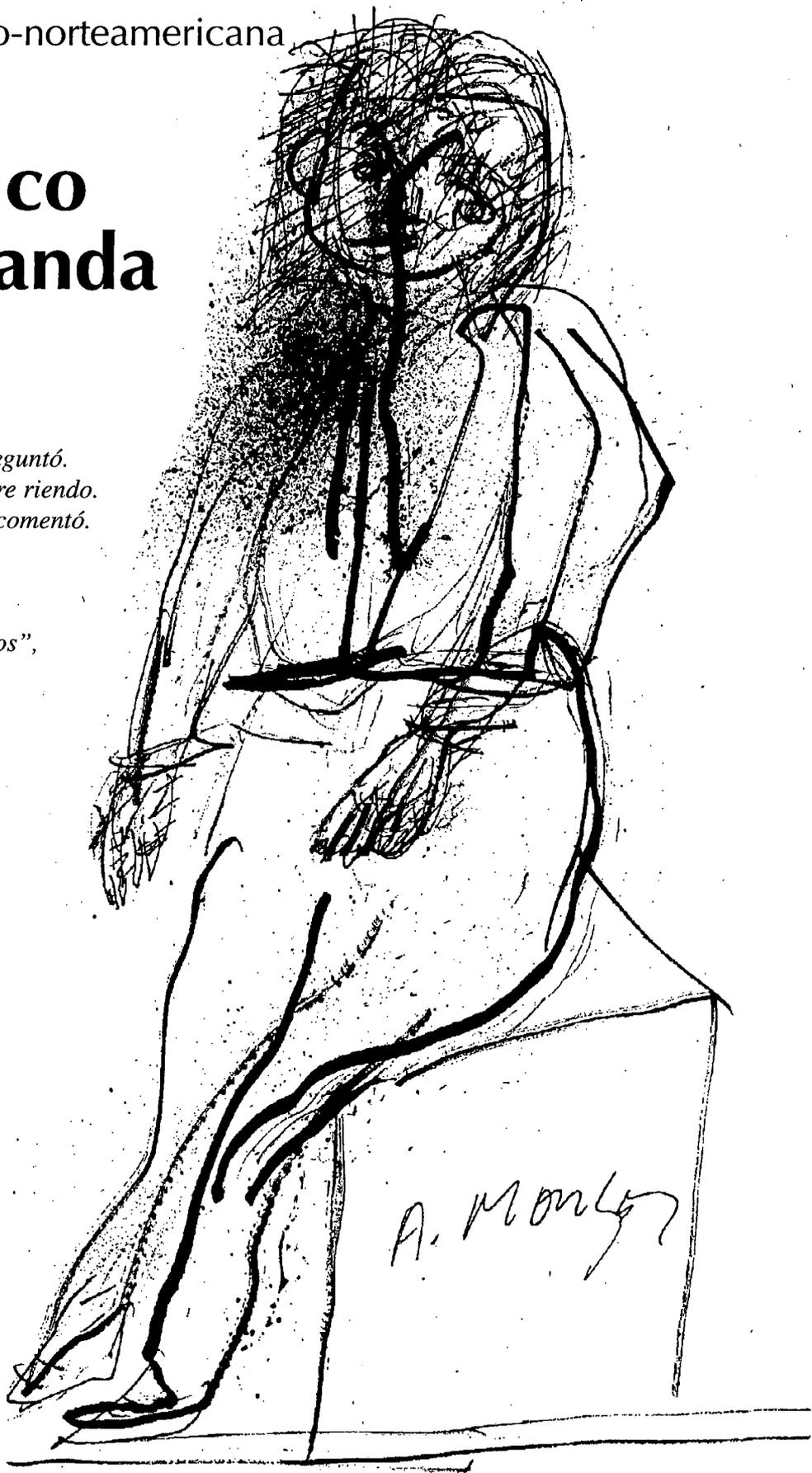
Alfredo A. Fernández. *La última frontera*

■ Raúl Rodríguez González

Finalizando este siglo XX, tan cargado de acontecimientos claves para la historia de la humanidad, se han venido conmemorando una serie de centenarios de hechos que han marcado pautas en el posterior desarrollo científico, técnico, artístico, político, en fin, en todas las esferas posibles.

Así nos encontramos que en 1995 se celebró el centenario del inicio de nuestra Guerra de Independencia, de la publicación de los trabajos de Freud acerca de la histeria y de su obra *Esbozo de una psicología*, y junto con estos acontecimientos hallamos el nacimiento del cine. En 1996 se celebró el centenario de la muerte de Antonio Maceo, el surgimiento de la Teoría del Psicoanálisis, de Freud, y el de la llegada del Cine a América Latina e inicios de la producción fílmica en este continente. El año 1997 marca el centenario de la Campaña de la Reforma, la toma de Victoria, de Las Tunas y de Guisa, de la Constitución de La Yaya, de la publicación de la *Introducción a los Estudios*

ILUSTRACIÓN: ARNALDO MONGES



Históricos, de Lang, Lois y Signobos, junto a la llegada del Cine a Cuba e inicios de nuestra producción cinematográfica, ligada, por cierto, al momento histórico que vivía el país en medio de la guerra.

1998 es el año que marca el centenario de uno de los hechos más significativos de la historia de Cuba, quizás, más exactamente, de la historia de las relaciones entre nuestro país y los Estados Unidos de Norteamérica e, incluso, de la historia de ambos países en relación con la historia de España (sin pasar por alto a Puerto Rico, Filipinas y Guam, ligados indisolublemente a esta historia, que, con todo derechos, podemos calificar de común). Pero resulta que también está ligado a esta historia, en grado y con no menor significación, el entonces arte recién nacido y que todos conocemos bajo el nombre genérico de Cine. ¿Y por qué ligamos ambas cosas? ¿Qué relación cierta y significativa hay entre ambos aspectos de un mismo asunto o una indivisible historia?

Acontecimiento clave de la mencionada guerra nos hicieron entrar a la historia del Cine Universal. Pero no sólo eso. Con esta guerra nace el Cine Bélico y de Propaganda Política. Y también, en buena ley, nacieron los corresponsales de guerra en el cine, con los camarógrafos norteamericanos de diferentes empresas cinematográficas, que vinieron a dejar constancia de la guerra Hispano-Cubano-Norteamericana.

Las líneas que siguen historian y analizan hasta qué punto fue utilizado el recién nacido arte como forma de manipular sentimientos, crear estados de ánimo y estafar, sí, tal cual se escribe, pues se jugó con la buena fe del público, pasándole gato por liebre, sin el menor asomo de escrúpulos, con tal de ganar dinero y hacer efectivos intereses nada altruistas. Con esta manipulación propagandística a través del cine se anticipaban sus autores al tristemente célebre Goebbels, quien, entre sus principios propagandísticos (sustentados en un largo volumen, de su autoría, de 6.800 páginas, recuperado por las autoridades norteamericanas en Berlín, en 1945, y cuya síntesis aparece en el libro *Sociología de la Comunicación de Masas*. III. *Propaganda política y opinión pública*) sostenía que: "...para ser percibida, la propaganda debe suscitar el interés de la audiencia y debe ser transmitida a través de un medio de comunicación que llame poderosamente la atención". También añadía: "... la propaganda debe etiquetar los acontecimientos y las personas con frases o signos distintivos...".

“

Fueron los soldados negros quienes hicieron realidad la toma de La Loma de San Juan, mientras los soldados blancos venían atrás, según constató en sus investigaciones Alfredo Antonio Fernández, cuando preparaba su novela de corte histórico "La última frontera, 1898".

”

Pero si queremos ser realmente exactos, hay antecedentes también en nuestra patria acerca del uso, quizás sin saberlo a ciencia cierta, pues no hay nada que atestigüe lo contrario, del uso del cine como forma de propaganda política y hasta bélica. Cuando el 24 de enero de 1897 se estrena el cine en Cuba fueron exhibidos dos filmes acerca del ejército español (y no podemos pasar por alto que estaba en pleno fragor la Guerra de Independencia), uno acerca de la infantería y otro sobre la artillería. Es cierto que estas dos cintas también fueron exhibidas en México, pero sin duda, el contexto era diferentes y la lectura podía ser obvia y elocuente. Esto sin contar que hubiera podido ser una maniobra de Gabriel Veyre, el introductor del cine en Cuba y la primera persona que filmó días después en el país para ganarse la buena voluntad del Gobierno Colonial.

Cuando el 7 de febrero rueda "Simulacro de incendio", lo hace por estar desarrollándose una maniobra de los bomberos en honor a la actriz española María Tabau. Si tenemos en cuenta que era la actriz de la Reina Regente de España y que los bomberos en el 68 y también en el 95 combatieron contra los Mambises, llegando a participar con Weyler en la persecución de Maceo, durante la Campaña de Vuelta Abajo, entre otros actos contrarios a nuestra independencia. Podemos ver en

estas maniobras un acto indirecto de honor a Su Majestad, el Rey de España. Nuevamente, el cine juega un papel de propaganda política, aunque quizás no fuera esta la intención directa del realizador.

Pero regresemos al uso del cine por los norteamericanos, como propaganda bélica y política, esta vez sí, con toda intencionalidad. En la noche del 15 de febrero, 1897, explotó en la bahía habanera el acorazado Maine. Ese fue el pretexto que necesitaba Estados Unidos para iniciar su intervención en nuestra Guerra de Independencia, y la prensa amarillista de la época lo utilizó para atizar el espíritu patrioter (que no patriota) de los norteamericanos. El *Journal*, propiedad de William R. Hearst, echó mano a una modificación de un muy manejado tema antimejicano de la guerra en que Estados Unidos se anexó a Texas y gritó desde sus páginas: "REMEMBER THE MAINE". En un clásico del cine mundial, *El Ciudadano Kane*, de Orson Welles, retrata fielmente el espíritu que animó al zar de la prensa nortea en ese importante momento de nuestra historia.

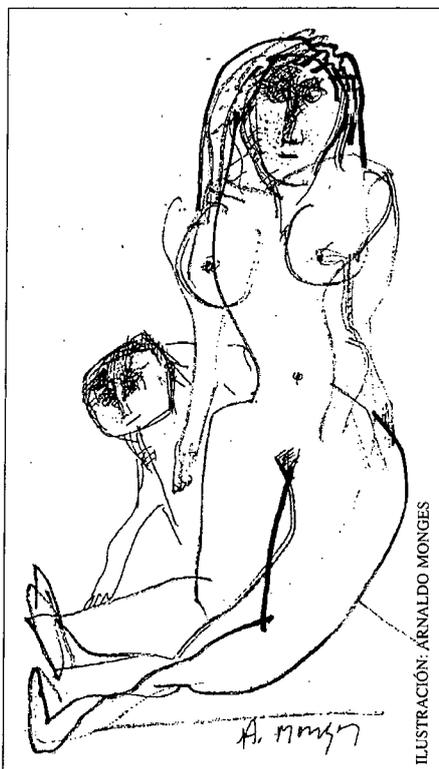
Putlizer, competidor de Hearst, (según manifiesta el investigador e historiador inglés Michael Chanan en su libro *The Cuban Image*), contrató al Sr. José González para que filmara el sitio de hundimiento del acorazado (años más tarde, en marzo de 1912, filmaría con Enrique Díaz Quesada el documental "El Epílogo del Maine", que recoge el reflote del buque y su rehundimiento mar afuera en imágenes que, según se comentó en su momento, eran superiores en calidad a las tomadas por los camarógrafos estadounidenses). Los camarógrafos de la casa Edison filman, en tanto, el corto "Burial of the Maine victims" (Funerales de las víctimas del Maine).

Un poco después de la explosión del buque nortea, el genial realizador francés Georges Méliès rodó seis diferentes documentales acerca de este hecho, vendidos como vistas legítimas del acontecimiento, que fueron... rodadas en una pecera, con un acorazado de juguete convenientemente agujereado y que se hundía despacio ante los ojos del espectador en tanto se veían pececitos nadando a su alrededor. Era ésta, si no la primera, al menos una de las primeras estafas históricas realizadas por el cine de que tenga noticia. Pero sí es verdaderamente seguro: ésta no fue la única. Después se hicieron y se hacen muchas y peores falsificaciones de la realidad histórica a través no sólo del cine, sino además por medio de todos los medios masivos de comunicación o mass media.

A partir de este momento, los acontecimientos se desarrollan vertiginosamente. El 19 de abril se dicta la famosa "Joint Resolution" por parte del Congreso norteamericano y se transforma en Ley el día 20, al firmarla el presidente Mc Kinley. Al día siguiente, 21 de abril, se declara el Estado de Guerra entre Estados Unidos y España y quedan oficialmente suspendidas las relaciones diplomáticas. El día 24 se hace la declaración formal de guerra. A la altura del 10 de junio desembarcan seiscientos marines en Guantánamo. Un detalle curioso que también une esta guerra con el cine: entre los Rough Riders figura alguien que sería con el paso de los años uno de los grandes mitos de las cintas del oeste, Tom Mix, quien mucho tiempo después regresaría a Cuba para participar en un baile benéfico, realizado en los salones del Centro Gallego, de La Habana, por la Fundación Varona (el mismo Varona de la famosísima conga liberal "La Chambelona") y que el realizador cubano Max Tosquella recogiera en el documental "El Baile de las Naciones".

Chas R. King también fue parte de los Rough Riders, representante en Cuba de la Compañía "Universal", en 1919. En la revista "Carteles" apareció el siguiente texto acerca del Sr. King: "... Mr. Chas R. King, representante de la Universal en Cuba, está ligado a nosotros por lazos de afecto y amistad, habiendo tomado parte de nuestra lucha de independencia...". Ya en el mes de mayo, los corresponsales de la Casa Edison filman "Cuban Refugees waiting for rations" (Refugiados cubanos esperando por raciones). Durante los combates, desembarcos, etc., ellos y otros reporteros de diferentes empresas norteamericanas, van a filmar... pero ¿qué filmaron? El mismo día en que los Estados Unidos declara la guerra a España se estrena el corto "Tearing down the Spanish Flag" (Arriando la bandera española), rodada por Blackton y Smith, sobre el que se volverá más tarde, y cuyo título habla por sí solo, puesto que en el mismo ya se veían como victoriosas las tropas que aún no habían entrado en combate (recordemos los planteamientos de Goebbels antes vistos).

Entre las empresas que vinieron a filmar estaba la "Vitagraph", propiedad precisamente de Blackton y Smith. Años más tarde, Smith escribiría un libro muy interesante titulado: *Two reels and a crank*, editado en 1952, y del cual publicó una parte al año siguiente la revista "Selecciones", bajo el título "Comienzos del Cine". Aquí Smith revela cosas sumamente interesantes acerca de cómo fueron en



realidad los combates de los aguerridos Rough Riders, comandados por el más tarde presidente Theodore Roosevelt, así como de otra gran estafa relacionada con la guerra que nos ocupa. Para aquellos interesados en ver la reconstrucción de esta genial estafa, pueden acudir al capítulo de las maquetas de la serie: "Hollywood, la era del silencio", donde Blackton y Smith reproducen en 1930 ante las cámaras de cine la forma en que filmaron, en una tina de agua, nada más y nada menos que la batalla naval de la bahía de Santiago de Cuba, donde España perdió a su flota al mando del Almirante Cervera.

Blackton y Smith filmaron escenas de la guerra, sobre todo, el combate por la toma de la Loma de San Juan, posición que cualquiera que visite aún hoy en día el lugar, comprendería que era más que ventajosa para la resistencia de los españoles. Y existe el mito, la leyenda, como se prefiere decir, de una famosísima "carga" de Teddy Roosevelt al frente de los Rough Riders. Recordemos de paso al loco que se creía Mr. Teddy en el filme "Arsénico para los viejos" (*Arsenic and old Laces*, 1943), el cual vociferaba mientras subía corriendo una escalera que, para él, era la Loma de San Juan. Las escenas del combate de San Juan fueron recogidas por Vitagraph bajo el nombre de "Fighting with our boys in Cuba" (Peleando con nuestros muchachos en Cuba).

Pero ¿cómo contó la famosa batalla el

propio Smith en su libro, a parte de la cual dio cabida una publicación en nada izquierdista como lo es la revista "Selecciones"? "En la batalla de verdad seguimos a Theodore Roosevelt y al célebre corresponsal de guerra Ricardo Harding Davis (...) Roosevelt empuñaba un fusil arrancado de las manos de un español muerto; Davis inspeccionaba con sus gemelos en busca de tiradores apostados (...) La rala fila de los Rough Riders hacia lo alto disparaba y seguía avanzando lentamente a través de la espesa manigua. Eso fue el asalto. Nada tuvo de sensacional ni de espectacular. Jim y yo no supimos que habíamos participado en la célebre 'carga' de la Colina de San Juan hasta que regresamos a Nueva York".

Sobre este aspecto señala el ya mencionado Michael Chanan en su libro *The Dream traht Kicks*, citando a Erik Barnouw y su libro *Documentary, A History of the Non-fiction film* (Oxford University Press, New York, 1974), que Roosevelt estaba al tanto del valor publicitario de un filme y que durante la toma de la Loma de San Juan posó para las cámaras. Cito a Chanan: "... In the United States, Theodore Roosevelt was particularly aware of the publicity value of film. During the march up San Juan Hill (in the Cuban-Spanish-American War), which Albert Smith filmed, he was well prepared (according to Smith) to halt... and strike a pose (quoted in Barnouw, p. 23)".

Las líneas precedentes obligan a un análisis interesante: William Mc Kinley fue presidente entre 1897 y 1901, o lo que es lo mismo, era el presidente norteamericano al momento de desarrollarse la Guerra Hispano-Cubano-Norteamericana, en tanto Roosevelt era subsecretario del gabinete y, en tanto tal, dio pasos muy concretos sin autorización del ejecutivo para hacer precipitar el estado de guerra con España, pues, en el fondo, aspiraba ya a ocupar la presidencia de su país, tal cual ocurrió entre 1901 y 1909. Por lo tanto, transcurrieron tres años apenas entre la guerra del 98 y la asunción de Roosevelt a la presidencia norteamericana.

Por lo mismo, si unimos estos detalles que no son precisamente curiosos sino muy reales y concretos, a la afirmación de Chanan acerca de que Roosevelt posaba a sabiendas ante las cámaras por conocer el valor propagandístico del cine, tenemos que el célebre Teddy hacía campaña electoral ofreciendo la visión de hombre duro que se vería reforzada con el paso de los años a través de la política del Gran Garrote.

Según relata Smith en el ya mencionado trabajo de "Selecciones", fue precisamente en el combate de la Loma de San Juan cuando la cámara fue atravesada por dos balazos, y él y Smith decidieron marcharse para New York, embarcándose de inmediato para Tampa. Y dice más adelante que todo New York hervía de entusiasmo por la victoria sobre la escuadra española al mando de Cervera en Santiago de Cuba. Al ser interrogados por los reporteros acerca de si traían fotos del combate, afirma Smith que dijo: "Claro que sí -contesté, embriagado por el triunfo del momento-. Claro que sí".

En realidad nada tenía porque, sencilla y llanamente, nadie filmó tal combate. Pero en la prensa se habían publicado las fotos de las dos escuadras, y ellos compraron la colección, recortaron las fotos, las engancharon en pedacitos de madera de balsa. Una tina de las que entonces se utilizaban para bañarse, un cuadro con paisaje marino, pólvora tras cada barquito, una batidora de huevos para crear "oleaje", un muchacho ayudante y la señora Blackton echando el humo de un tabaco para dar la ilusión de la humareda del combate, cámara rodando y... la estafa estuvo lista y todos creyeron que era una toma real de la famosa batalla naval.

Lamentablemente, muchos repiten un tremendo error. En el libro del español Román Gubern *Historia del Cine* (Tomo I), el autor afirma que esta película en maqueta acerca del combate naval de Santiago de Cuba fue realizada por un señor nombrado Edward H. Amet, lo cual no fue así. Pero el error toma mayores dimensiones al decir Gubern que Amet "salvó con mucha naturalidad el escollo que representaba que el combate se hubiese desarrollado durante la noche", alegando con mucha seriedad que se había servido de una película "supersensible a la luz solar y de un teleobjetivo capaz de impresionar imágenes a diez kilómetros de distancia".

Pero si es lamentable darle el mérito a quien no lo tiene, más lo es desconocer realidades históricas ligadas a uno de los episodios tristes y trágicos de la historia de España como fue el hecho de la pérdida de su escuadra a manos de los norteamericanos, pues para nadie es un secreto que el combate tuvo lugar a plena luz del día. El historiador Felipe Martínez Arango afirma que: "A las 9:30 de la mañana (...) salen (...) las seis unidades de la escuadra del almirante Cervera (...) para ser totalmente destruidas por los norteamericanos, muy superiores en tonelaje, armamentos y blindajes" (*Cronología crítica de la Gue-*

“

Pero el colmo de los colmos lo podemos hallar en dos materiales, distribuidos en su momento como documentos verídicos, y que, al igual que los anteriormente señalados, pasaron desapercibidos a un público ávido de ver los combates de su ejército y que desconocían, además, los entonces iniciales y sencillos primeros trucos de cine, para hacer que se comiera "gato por liebre".

”

rra Hispano-Cubano-Norteamericana). El historiador estadounidense W. S. Johnson en *The History of Cuba*, coincide en señalar que el combate naval fue de día.

Pero hay otro aspecto, cuyo análisis no puede eludirse en esta historia de la relación entre el recién nacido arte cinematográfico y los filmes rodados por los diferentes camarógrafos norteamericanos durante la Guerra Hispano-Cubano-Norteamericana que, como se ha afirmado antes, iniciaron para la historia del cine mundial el cine bélico y de propaganda política. Este aspecto es el relativo a que no sólo fueron estafas las diferentes maquetas primitivas realizadas para dar "gato por liebre" a los espectadores, ávidos de tener imágenes en movimiento de la guerra.

Todas estas filmaciones fueron llevadas en 1899 a la oficina de patentes norteamericana, ubicada en la Biblioteca del Congreso en Washington, y como es lógico los filmes iban en su soporte celuloide. Pero he aquí que estaba estipulado que solamente se podía patentar aquello que fuere situado en papel. ¿Qué hacer ante esta situación?

Sencillamente, fotograma a fotograma fue impreso en papel. Si tenemos en cuenta que la cadencia de filmación en el cine silente era de 16 cuadros por segundo (al

aparecer el sonido óptico y "hablar" el cine, esta cadencia pasó a ser la famosa de 24 cuadros por segundo). Cada cinta duraba alrededor de un minuto, duración standard entonces, por lo cual 16 cuadros por 60 segundos daba una cifra de 960 cuadros por cinta, correctamente impresos en papel. Cumplida esta parte del trámite, se aceptó su patente y los libros contentivos de estas películas "en papel" se depositaron en la Biblioteca del Congreso norteamericano.

Pasaron los años y con ellos se deterioraron las filmaciones en soporte celuloide. Nadie se acordaba de aquellos grandes libros hasta que, hacia finales de la década de los 30, durante labores de limpieza en la Biblioteca del Congreso, fueron encontrados los libros y empezó el camino a la inversa, del papel al celuloide nuevamente, labor trabajosa, lenta y delicada que concluyó en 1955. Por haberse conservado los filmes en papel es que esta colección se conoce como la Colección de Películas en Papel (Paper Print Collection) de la Biblioteca del Congreso en Washington.

¿Y qué tenemos ante nuestros ojos cuando ahora vemos esos filmes? No hay que ser precisamente un experto en cine para darse cuenta que las filmaciones pueden ser divididas en dos tipos: las reales y las ficticias. Las primeras están formadas por las escenas de desembarcos, vida de campamento, desfiles, movimientos de tropas, en tanto las segundas están integradas por escenas de combates de muy dudosa realidad.

Por cierto, en las escenas de desembarco podemos observar a simple vista que los primeros en tocar tierra eran los Rough Riders negros. Y es éste un aspecto poco conocido de la Guerra Hispano-Cubano-Norteamericana, el del papel desempeñado por los negros dentro del grupo expedicionario. Fueron los soldados negros quienes hicieron realidad la toma de la Loma de San Juan, mientras los soldados blancos venían atrás, según constató en sus investigaciones Alfredo Antonio Fernández cuando preparaba su novela de corte histórico "La última frontera 1898".

Hubo un abortado proyecto de realizar un filme acerca de tan interesante y poco conocido tema. Hasta el momento se tiene noticia de que solamente en un dibujo animado cubano tuvo dos versiones diferentes pero semejantes en esencia, en ambos casos bajo la dirección de Juan Padrón: "Más se perdió en Cuba" (1995), serial para la televisión española exhibido en nuestro país durante 1996, así como el largometraje "Contra el águila y el león" (1996), estrenado en los cines el

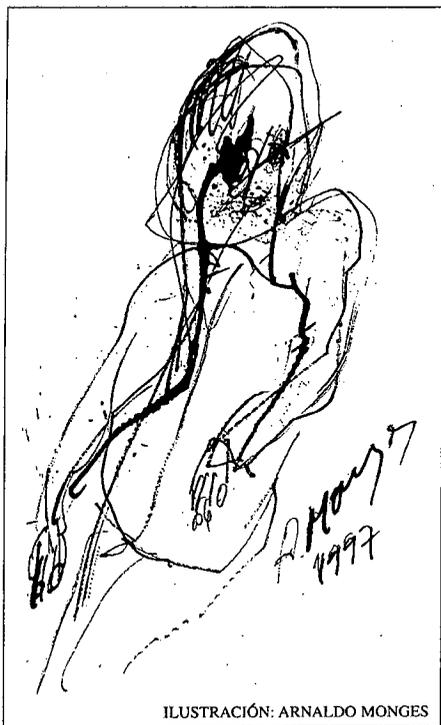


ILUSTRACIÓN: ARNALDO MONGES

propio año de su producción. Pero sin lugar a dudas, este tema espera por un serio y profundo estudio, pues ofrece una arista poco conocida de esta historia.

Por otro lado, encontramos elementos que hacen ver a simple vista que las filmaciones no son realmente de combates, si atendemos a aspectos tales como la colocación de la cámara norteamericana en las trincheras españolas, cosa que ni siquiera hoy en día permite ningún ejército que lo haga un corresponsal de guerra enemigo, y las razones son más que obvias. También encontramos escenas tomadas desde el punto de vista del enemigo, también muy poco probable de que sea real. Para el colmo de los colmos lo podemos hallar en dos materiales distribuidos en su momento como documentos verídicos y que, al igual que en los anteriormente señalados, los elementos falsos pasaron desapercibidos a un público ávido de ver escenas de los combates de su ejército y que desconocía, además, los entonces iniciales y sencillos primeros trucos del cine para hacer que se comiera gato por liebre.

Estos dos materiales en cuestión eran, en primer lugar, una escena de una emboscada realizada contra las tropas estadounidenses entre las ruinas y donde ante nosotros vemos caer muertos, incluso a sablazos, a los "enemigos"; pero resulta ser que, en otro material, vemos el mismo escenario de los hechos narrados donde van a ser pasados por las armas un grupo de enemigos y, sorpresa meridiana, ante nosotros aparecen los mismos individuos

que en el material anterior, con la ilógica escena de ver a los muertos (y bien muertos) ante nuestros ojos que ahora caminan como si nada hubiese ocurrido; y, que conste, son fácil e irrefutablemente reconocibles que son los mismos hombres, tanto en el caso de los Rough Riders como en el de los "enemigos". Y si a usted lo matan una vez es imposible que lo vuelvan a matar, excepto que, como en el caso que nos ocupa, las muertes sean ficticias como en cualquier película de acción. En este caso es válido hacer como los personajes de "Cien años de soledad", quienes protestaban por ver vivos en una película a los personajes que habían visto morir en la anterior.

Otra de las cosas que podemos hallar en estas cintas son los nombres cambiados, explicable desde el punto de vista de que muy probablemente no supieran el nombre correcto del lugar o no lo entendieran bien, como ocurre con unas escenas de desembarco identificadas como desembarco en *Baiquirí*, que sin duda es *Daiquirí*, lugar por demás donde ocurrieron desembarcos estadounidenses. Pero también vamos a tener ante nosotros lugares cuyos nombres deben haber sido inventados, como sucede con unas escenas de un combate librado en *Caloocan* (?), no encontrado en los mapas cubanos.

Lo que sí rebasa todo lo imaginable son las escenas de un hecho que relatan los libros norteamericanos acerca de la Guerra Hispano-Cubano-Norteamericana como uno de los más heroicos librados entonces. Hay referencias de que el bisnieto del personaje en cuestión, el coronel Funstan, está muy orgulloso de lo que hizo su ilustre antepasado oficial de alta graduación.

Cuentan los libros que en medio del fragor del combate entre Rough Riders y españoles, librado desde las orillas opuestas de un río (en una orilla las tropas hispanas y en la otra las tropas norteamericanas), un grupo de fusileros al mando del mencionado coronel se posesionó de una balsa con la cual intentarían pasar a la orilla enemiga y tomarla. Estos no dejaron de disparar en ningún momento, en tanto el coronel se tiró al agua para nadar hasta la orilla opuesta donde estaba el extremo de la soga con la cual se podía trasladar la balsa, arriesgando su vida para que sus compañeros pudieran lograr la victoria sobre el enemigo, lo que, efectivamente, ocurrió. Hasta aquí el relato del heroico coronel Fusntan.

Pero resulta que entre las cintas de la colección de papel aparece también la que

supuestamente tomó para la posteridad tan heroicos sucesos. ¿Y qué es lo que vemos ante nosotros? ¿Es real o tan siquiera verosímil? El río de marras es tan profundo que finalmente vemos que el agua le da al coronel exactamente a la altura de las rodillas. El oficial está apenas a unos pocos metros de los tiradores españoles y todos eran tan malos que ni tan siquiera lo hirieron. Mucho menos le dieron mientras nadaba hacia la orilla opuesta ni le daban a los Rough Riders subidos a la balsa, que estaban apenas a 50 o 60 metros del cañón de los fusiles hispanos. En dos palabras, nadie puede creerse esta historia como real. Además, ¿era necesario que nada menos que un coronel nadara y arriesgara su vida en lugar de hacerlo un subalterno? ¿No había nadie en absoluto que supiera nadar? ¿Es obligatorio nadar en una profundidad tal que el agua le da por las rodillas a un hombre no muy alto? Pero seguro que los espectadores que entonces vieron estas escenas se conmovieron emocionados ante tal heroicidad.

Dicho en otras palabras, desde sus inicios el cine bélico y de propaganda política estuvo lastrado por la mentira, la falsedad, el escamoteo, la manipulación de las buenas intenciones y sentimientos del espectador. Y nos tocó, desdichadamente, ser el lugar en que naciera esta tergiversación de la historia y de los fines que debe seguir un filme documental, pues falta lo esencial a todo arte: la honestidad de los planteamientos y de la posición del autor.

BIBLIOGRAFÍA

CHANAN, Michael. *The Cuban Image*. Indiana, Indiana University Press, 1986.

CHANAN, Michael. *The dream that kicks*. London. Routledge/Kegan Paul, 1980.

DOUGLAS, María Eulalia. *La tienda negra. El cine en Cuba. 1897-1990*. La Habana, Cinemateca de Cuba, 1996.

EARLE MOTION PICTURES. *The Paper Print Collection*. Library of Congress. Washington, 1985.

FERNÁNDEZ, Alfredo A. *La última frontera 1898*. Editorial Letras Cubanas. La Habana, 1985.

GUBERN, Román. *Historia del cine. Tomo I*. Ediciones Danae s.a. Barcelona, 1971.

MARTÍNEZ ARANGO, Felipe. *Cronología crítica de la guerra hispano-cubano-norteamericana*. Editorial Ciencias Sociales. La Habana, 1973.

MORAGÁS SPA, Miguel de. *Sociología de la comunicación de masas. III. Propaganda política y opinión pública*. Editorial Gustavo Gili s.a. Barcelona, 1985.

NIVER, Kemp R. *Motion pictures from the Library of Congress. Paper Print Collection, 1894-1912*. Berkeley and Los Angeles University of California Press, 1967.

RODRÍGUEZ G., Raúl. *El cine silente en Cuba*. Editorial Letras Cubanas. La Habana, 1992.

SMITH, Albert E. *Comienzos del cine*. (Artículo). *Selecciones del Reader's Digest*, tomo XXV, n° 151. Junio de 1953 ■