

encuadre

NUM.	MES	AÑO
7	7/8	91

Separata



PAULO ANTONIO PARANAGUA

Nuevos desafíos del
Cine Cubano

PAULO ANTONIO PARANAGUA

Crítico e historiador del cine, especialista de la comunicación audiovisual en América Latina, autor de **Cinema na América Latina** (L&PM, Porto Alegre, 1985), **Le Cinéma Brésilien** (Centro Georges Pompidou, París, 1987, Premio de la crítica francesa al mejor libro sobre cine), **Le Cinéma Cubain** (Centro Georges Pompidou, París, 1990). Brasileño, nacido en Rio de Janeiro en 1948, es periodista en Radio Francia Internacional, miembro del comité de redacción de la revista **Positif**, colaborador del Centro Cultural Georges Pompidou y de publicaciones europeas y latinoamericanas. Estuvo en varias ocasiones en La Habana, la última vez en diciembre de 1990, como presidente del jurado de documentales y dibujos animados del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano.

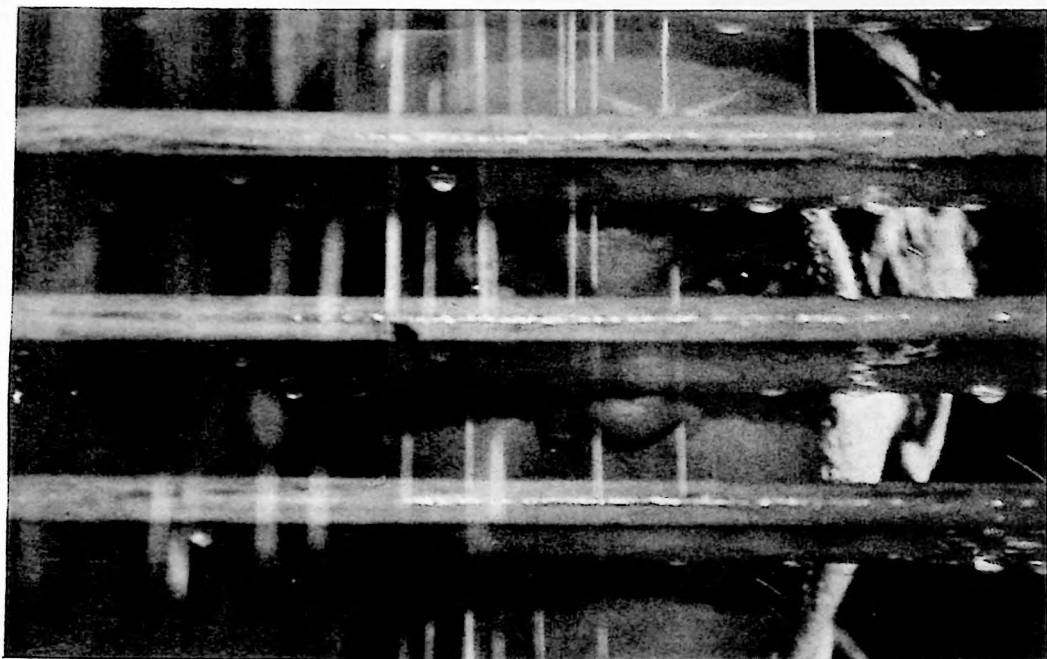
¿Por qué pensar qué lo que "es" en el período de transición, necesariamente "debe ser"?

Ernesto "Ché" Guevara
(1964)

El derrumbe del socialismo en Europa oriental dejó a Cuba en una encrucijada. La perestroika superó el proceso de "rectificación" iniciado poco antes por Fidel Castro. Una economía enteramente basada en la existencia de un bloque socialista y dependiente de la Unión Soviética quedó en vilo. Sin embargo, el contexto internacional desfavorable no hizo más que precipitar los cuestionamientos. Los desafíos del socialismo cubano, confrontado a una urgente necesidad de cambios y apertura, tienen raíces anteriores. Pero resulta igualmente falso reducir la isla a un mero calco del stalinismo (un Gulag tropical), o afirmar, como suele hacerse en La Habana, que el stalinismo no tiene cartas en este asunto. Desde luego, la Revolución cubana se hizo fuera de la órbita stalinista, incluso contra sus presupuestos; mas la ruptura con Estados Unidos, la polarización Este-Oeste, los fracasos de los años sesenta en Cuba y en el resto de América Latina, terminaron por suscitar un profundo mimetismo ideológico e institucional durante la década del setenta, un período que en el ámbito cultural se caracterizó por la crispación, la intolerancia y el estancamiento. El stalinismo

es un fenómeno fundamental de nuestra época, ineludible en Moscú, París, Madrid, México o La Habana. Pero reconocer la existencia de stalinistas en la isla no quita que uno se pueda equivocar al identificarlos.

Los anticastristas simplifican el problema a su manera, al considerar que lo esencial de las fuerzas vivas en el terreno de la cultura se encuentra en el exilio: no pueden concebir la existencia de un artista o intelectual independiente en Cuba (con el mismo criterio, jamás hubieran sospechado el valor del polaco Krzysztof Kieslowski, hasta hace poco tan funcionario como los cineastas cubanos). Esa apreciación, además de discutible en general (incluso respecto a los escritores), resulta particularmente burda en el caso del cine: el único largometraje estimable filmado por exiliados (**El Super**, Orlando Jiménez Leal - León Ichaso, USA, 1979), no ha tenido continuidad, mientras que el "cine de autor" surge en Cuba con la Revolución. Dicho sea de paso, esa postura lleva a un callejón sin salida, puesto que ningún país ha evolucionado realmente bajo la presión del exilio (ni en América Latina, Chile o Brasil por ejemplo, ni en Europa). La sociedad cubana, como cualquier otra, no es monolítica, está atravesada por conflictos. Un análisis



La inútil muerte de mi socio Manolo, de Julio García Espinosa, (1990).

planteado en una perspectiva
de cambios, evoluciones y
reformas no puede
despreciar las fuerzas
internas que frenan o
favorecen esa dinámica. En
ese marco, trataremos de
caracterizar la posición
política del cine cubano, a
través del examen de su
desarrollo reciente.

Un debate nacional

Resulta incuestionable la renovación emprendida en los últimos años, consolidada desde la reestructuración del ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficas).⁽¹⁾ La posición política de los cineastas frente a los desafíos del momento se ha precisado, profundizando las orientaciones anteriores y ampliando su alcance. La impresión que uno tiene en el ICAIC es la de mayor homogeneidad y solidaridad. Buena prueba de ello es el compromiso de sus miembros en el gran debate nacional de 1990. El marco de la discusión, la preparación del 4º Congreso del Partido Comunista Cubano, no ha impedido la más amplia participación, tanto de los militantes como de los que no lo son (entre los cineastas, las intervenciones más destacadas fueron las de Jesús Díaz y Tomás Gutiérrez Alea, uno militante del partido y el otro no). Algunas asambleas generales duraron tres días: así fue en el ICAIC. La discusión no se restringía para nada a las cuestiones propias a cada categoría o sector, sino que abordaba los problemas y dilemas de orden general. Sinteticemos.

Se plantea un pedido de clarificación y un análisis profundo de la crisis de los países socialistas, con sus consecuencias para Cuba, a la par que se insiste en la mala calidad de una información coartada. La corrupción generalizada suscita reflexiones en dos direcciones: una apunta a la doble moral, el doble lenguaje, la hipocresía y el oportunismo ideológico como corolarios de una fuerte presión social en torno a los mecanismos voluntaristas. La otra se refiere a la necesidad de llegar a una transparencia del sistema económico, por medio de la legalización de la economía subterránea o informal (todos esos oficios y actividades que "resuelven" los problemas cotidianos y sin los cuales la vida sería aún más penosa). Algunos hablan de liberar la iniciativa individual, señalando así la diferencia con una reintroducción de relaciones de dependencia salarial. En todo caso, lo que se encuentra cuestionado es el modelo económico hipercentralizado y estatizante, construido a partir de la Ofensiva Revolucionaria de 1968, cuando se nacionalizó el pequeño comercio. Según fuentes convergentes, la economía paralela superaría ampliamente la cifra del comercio interior (a pesar de la subestimación inducida por los precios artificiales y

el deterioro resultante de las escaseces, eso sugiere una dimensión). Las tensiones suscitadas a la vez por la penuria y la existencia de un sector privilegiado destinado al turismo, a los extranjeros y a eventuales poseedores de divisas, desembocan en cuestionamientos virulentos: se ha llegado a hablar de "apartheid turístico", una expresión explosiva en un país que combatió durante años contra Sudáfrica. Más allá de lo socioeconómico, la libertad de circulación se traduce en la reivindicación del pasaporte para todos (aunque ello termine demostrando los obstáculos subsistentes en los países destinatarios a la hora de otorgar visas). La libertad a secas se articula en torno a críticas contra las instancias puramente formales (órganos del Poder Popular y Asamblea Nacional) y a una serie de propuestas, tales como la elección por sufragio universal en todos los niveles (y no solamente a nivel municipal). Si el partido único no se cuestiona, si se plantea en cambio la diversidad política y el respeto a las distintas opiniones, más allá de la integración de los creyentes (que ya ha sido decidida y reviste un carácter de rehabilitación). En definitiva, tenemos un programa articulado de reformas que significarían una dinámica de apertura y distensión cuando la isla ha vivido bajo el

síndrome de la fortaleza sitiada.

Lejos de ser compartido solamente por sectores como el ICAIC, la Universidad de La Habana, el Instituto Superior de Arte, la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) o la Televisión (que hasta ahora no brillaba por su espíritu de renovación), ese programa pareciera gozar de cierto consenso en diversos sectores profesionales y regionales. Por supuesto, algunas asambleas o participantes fueron más lejos aún: las críticas ya no preservan a Fidel Castro. Los universitarios habaneros cuestionaron con tanta severidad al ministro de Educación que el "gallego" José Ramón Fernández, con fama de incompetente hace años, fue rápidamente tronado. En otros casos, acerca del exilio se habló no sólo de reconsiderar la caracterización de los que se fueron (hasta entonces diabolizados sin matices), sino incluso de reconciliación: la minoritaria Iglesia católica predica una "teología y pastoral de reconciliación" (padre René David, 1981) hace solo diez años. Sin embargo, el consenso mínimo alrededor de las proposiciones anteriores ya es en sí mismo suficientemente importante.

El debate de 1990 constituye un avance político, un síntoma de movilización y combatividad, a despecho de las incertidumbres de la situación y el aislamiento de Cuba. Los planteamientos muestran una voluntad de preservar las conquistas sociales, sin por ello frenar reformas impostergables. En cambio, otros hechos suscitan inquietud. En primer lugar, un año antes, los juicios de los oficiales acusados de tráfico y abusos, con el fusilamiento de cuatro de entre ellos (inclusive el general Ochoa). La corrupción y la crisis afectaron por lo tanto a dos pilares del sistema, las Fuerzas Armadas y el Ministerio del Interior. El gobierno prohibió dos publicaciones soviéticas, una de ellas un auténtico símbolo de la perestroika que gozaba de mucha popularidad en la isla (**Las Novedades de Moscú**). La agitación provocada por jóvenes pintores inconformistas también dejó heridas. Las dificultades de abastecimiento de papel suscitaron el cierre de la mayoría de las publicaciones: entre los títulos desaparecidos, algunos se distinguían por su tono más desenfadado. De manera general, el poder parece titubear entre el desconcierto y el inmovilismo, aunque este parezca insostenible. A



Mujer Transparente, (1990); (**Zoe**, de Mario Crespo).

finales de 1990, todas las expectativas estaban puestas en las deliberaciones y decisiones del Congreso del Partido, a pesar de que su fecha, el modo de designación de los delegados y su misma naturaleza todavía son objeto de discusión en la dirigencia.

Sin embargo, el cine cubano no ha esperado para comprometerse con una mayor complejidad dramática y exigencia estética, la promoción de nuevas generaciones de creadores y redoblada transparencia en el

tratamiento de los problemas de la sociedad, caracterizada sobretudo por un humor cada vez más político, que del costumbrismo llegó a cuestionar la liturgia oficial justo cuando los realizadores deben volcarse hacia formas de coproducción internacional para garantizar la continuidad de su trabajo. La formación de tres grupos de creación con autonomía de decisión, bajo la responsabilidad de Tomás Gutiérrez Alea, Humberto Solás y Manuel Pérez, dejó de ser mera promesa y empieza a arrojar sus frutos.



La bella del Alhambra, de Enrique Pineda Barnet, (1989).

Papeles secundarios

El primer logro de esta fase de renovación es indudablemente **Papeles secundarios** (Orlando Rojas, 1989). Ante todo, porque la necesidad de mayor complejidad ha sido asumida en todos sus aspectos, sin por ello renunciar a una mirada aguda sobre la contemporaneidad. Inicialmente, la complejidad es una cuestión de dramaturgia y guión: elegir como microcosmo un grupo teatral que prepara una pieza introduce enseguida la superposición de niveles del teatro dentro del cine. Su imbricación es necesariamente más compleja que en el caso del cine dentro del film, porque el desfase entre las tablas y la pantalla resulta más sensible bajo todos los puntos de vista (interpretación de los actores, iluminación, diálogos, decorados, etc). La opción resulta aún más estimulante cuando la pieza puesta en escena está cargada de significaciones, que a su vez entran en resonancia con el primer nivel de la anécdota: es el caso de **Requiem por Yarini** de Carlos Felipe, obra fundamental del repertorio cubano contemporáneo, perfectamente integrada por Orlando Rojas. El microcosmo adquiere

espesura metafórica, enriquecida por el diálogo instaurado con las palabras y situaciones imaginadas por Carlos Felipe, reactualizadas por una lectura viva. Desde luego, la alegoría no constituye en sí un factor de sofisticación: puede ser un mal menor, una imposibilidad de expresarse de otro modo. Pero en **Papeles secundarios** la dimensión alegórica se asienta sobre un relato básico a su vez rico en sentidos y portador de una visión inconformista. Uno de los momentos políticamente más fuertes del film, el monólogo de Mirta (la talentosa Luisa Pérez Nieto), revelador de una herida a la vez afectiva y social, es directo y explícito, no se enreda en alusiones. Asimismo, la secuencia colectiva en la terraza del teatro, referente a las ilusiones líricas y al entusiasmo de los sesenta, compartidas por la generación sacrificada a la que pertenece Mirta, es una de las más despojadas de cualquier artificio. Los juegos del poder y de la seducción operan en **Papeles secundarios** a todos los niveles: entre los actores del grupo y los personajes de Carlos Felipe, así como en el plano de interpretación de la parábola que corre por cuenta del espectador pero se encuentra implícita en la película (Rosa Soto no es la única "vaca sagrada")

instalada sobre sus laureles, impidiendo así toda renovación...).

Pero más allá de la opción inicial, **Papeles secundarios** supone una búsqueda sistemática de densidad expresiva que prolonga su impacto y multiplica sus significados. Coherentemente, sus intérpretes son en su mayoría caras nuevas hasta entonces desconocidas en la pantalla. Orlando Rojas propulsa a papeles protagónicos actores aún en formación o en un segundo plano, lo que representa un primer favor que le hace al cine cubano, necesitado de sangre nueva: **Papeles secundarios** muestra que existe; los jóvenes Leonor Arocha y Ernesto Tapia estudiaban en el Instituto Superior de Arte. Rosita Fornés, la única actriz con una experiencia de casi cuarenta años, interpreta un personaje completamente distinto a su imagen cinematográfica, identificada más bien con la comedia y las variedades.

Sobre todo, la imagen del film ha sido trabajada con mucho rigor y sofisticación plástica: el expresionismo de bastidores adentro se complementa con diversos signos de modernidad que disponen de manera distinta el paisaje contemporáneo. El realizador no se amilana con los riesgos de acumulación o sobrecarga y prefiere ostensiblemente el exceso al vacío, la banalidad o la indiferencia. Vale la pena subrayar la calidad de las colaboraciones reunidas por Orlando Rojas: Flavio Garcíandía, un joven pintor solicitado no tanto para las obras expuestas, sino principalmente para la dirección artística; Mario Daly, músico, responsable de la banda sonora; Carlos Celdrán, del grupo teatral **Buendía**, y el poeta Oswaldo Sánchez, para la dramaturgia

y el guión respectivamente; sin olvidar al director de fotografía Raúl Pérez Ureta, que ha logrado revolucionar la iluminación, el encuadre y los colores hasta entonces prevalecientes en las películas cubanas, demostrando así que el achatamiento de la imagen desde la adopción del color no constituía una consecuencia inevitable del negativo utilizado u otras limitaciones técnicas.

Si hubiera que apuntar una filiación, la primacía de la puesta en escena acercaría a Orlando Rojas de Humberto Solás. **Lucía** ha sido incluso el origen de la vocación del cineasta, que fue asistente de Solás en **Cantata de Chile**. Pero a la par de Tomás Gutiérrez Alea, del que también fue asistente, Rojas desconfía de toda improvisación, a tal punto que elabora un guión técnico y un *story-board* muy precisos (el guión tuvo once versiones sucesivas, a raíz de las discusiones con los distintos colaboradores). La construcción de un universo personal es tan importante para Orlando Rojas como su visión de la sociedad: en otros términos, su microcosmo no es un mero instrumento alegórico, sus personajes están cargados de emoción y vida, están hecho de carne y sangre, lágrimas y esperanzas: no parecen menos alimentados por la experiencia vivida que los de **Una novia para David**

(1985), el film anterior de Rojas. Es imposible disociar en el autor la creación de formas y la producción de sentido. La ambición artística refuerza pues la inquietud ética: pocas veces el cine cubano apuntó tan alto desde los grandes clásicos de los años sesenta, que exploraban el lenguaje fílmico como si fuera también un terreno de afirmación de identidades colectivas (películas como **Lucía**, **Memorias del subdesarrollo**, **La primera carga al machete**, **Aventuras de Juan Quinquín**). Ese deseo de innovación coincide perfectamente con el discurso del realizador, que pertenece a la generación intermedia, sacrificada de distintas maneras y por diversos motivos (entre ellos el inmovilismo de la generación de los fundadores): él se vuelve el portavoz de una generación joven, rebelde e impaciente, cuyas vivas expresiones se encuentran reflejadas en la pantalla. Rojas apuesta a la renovación y al mismo tiempo muestra que ello no es incompatible con la tradición contemporánea, constituida en Cuba alrededor de la vanguardia intelectual. La voluntad de apertura espiritual coincide con una voluntad de ruptura estética, incluso respecto a su film anterior. La complejidad encierra una reacción tanto en relación a las simplificaciones expresivas como hacia los esquemas dogmáticos.

Papeles secundarios está por lo tanto perfectamente sintonizada con el debate y las aspiraciones que recorren a la sociedad. La película se volvió la primera obra emblemática de este período: la joven actriz María (la encantadora Leonor Arocha), haciendo caras frente al espejo, vestida con una camiseta que tiene



Hello, Hemingway, de Fernando Pérez, (1990).

estampada la palabra *glasnost* en ruso, es una de las imágenes recurrentes sobre las cuales un representante de la nueva generación y de la Asociación Hermanos Saiz, Manuel Marcel, hace las variaciones típicas del cine de animación en un homenaje **A Norman McLaren** (1990). A pesar de controvertida, **Papeles secundarios** fue señalada como la mejor película de la década en una encuesta de **Somos jóvenes**, una "revista sin barba", órgano de la Unión de Jóvenes Comunistas *new look* (febrero 1991). El burócrata de turno, personaje habitual de las pantallas cubanas últimamente, se integra en una visión de conjunto, puesto que la metáfora remite a la sociedad entera. No se trata ya de imperfecciones parciales ni

de personajes nefastos aislados, sino de una visión articulada en distintos planos, por lo tanto más severa. Una serie de aspectos abordados hasta entonces en forma separada por el cine cubano adquieren así un alcance inédito: **Papeles secundarios** cuestiona el machismo, la burocracia, la corrupción, el desgarramiento del exilio (presentado con un patetismo inaudito en los cinco minutos de monólogo de Mirta), la marginalización de la juventud, las presiones sociales sufridas por los individuos, además de defender la dignidad de la creación artística contra las reducciones utilitarias. Al revés de lo alegado por quienes reprochan al film una sofisticación enseguida tildada de "cosmopolitismo" (como solía ocurrir en el Este europeo), creo que

Papeles secundarios

prolonga la reafirmación de una identidad cubana al conjugar la tradición cultural y los signos de una modernidad en plena ebullición (lo que explica la sintonía con las artes plásticas).

Sin embargo, el mérito de Orlando Rojas supera en mucho el alcance crítico de la película a nivel ideológico o político: radica en el hecho de haber asumido a la vez el desafío de una renovación estética. Rojas se suma así a los cineastas latinoamericanos más ambiciosos, aquellos que logran ser al mismo tiempo testigos de su época y creadores de nuevas formas, contra la corriente del achatamiento y del academicismo predominante en los últimos años, realizadores como el argentino Fernando E. Solanas o el mexicano Paul Leduc, para mencionar apenas los nombres más conocidos, cuyas obras han sido admiradas y consagradas en el festival de La Habana.



Plaff, de Juan Carlos Tablo, (1988).

Comedia: Del costumbrismo a la ideología



Los films se han volcado asimismo hacia una complejidad capaz de adentrarse mejor en las contradicciones y desafíos de la actualidad: por ejemplo, **La vida en rosa** (Rolando Díaz, 1989). El director, uno de los maestros de la comedia cubana, prefirió trabajar en una dirección distinta, aunque algunos *gags* memorables recuerdan su vocación inicial. El tema también podría ser resumido con la siguiente fórmula: ¿hasta qué punto forjamos nuestro propio destino? ¿Cuál es la cuota de renunciación individual, decisión personal e ineluctabilidad social en un país como Cuba socialista? Rolando Díaz imaginó una solución dramática opuesta al esquema habitual: en vez de una narración retrospectiva, en base a *flash-backs*, sus jóvenes personajes se ven proyectados hacia el futuro, tal como serán, viejos... a menos que todavía puedan cambiar el destino. Una de las originalidades y complicaciones introducidas por el autor consiste en proceder por desdoblamiento y simultaneidad, es decir, el presente y el futuro coexisten en el mismo plano, interpretados por actores distintos, sin cambios de

decorado, lo que intensifica la dimensión imaginaria contenida en la propuesta. Oportunismo y burocracia vuelven a estar en el meollo del debate, tratados desde un ángulo ético y afectivo, como suele hacerlo la juventud cubana: en La Habana, John Lennon recibió un conmovido homenaje en el 10º aniversario de su muerte. El ídolo de los adolescentes, Carlos Varela, autor de canciones de protesta sobre las desigualdades del socialismo cubano, no propugna valores muy distintos de los Beatles, erradicados de la isla en su época... cuando la multitud canta al unísono en los conciertos de Carlos Varela que ahora le toca a Guillermo Tell ponerse la manzana en la cabeza, uno mide el impacto provocado entre los jóvenes.

Podemos percibir la misma exigencia de una estructura y un discurso más nutridos, acordes con los desafíos del momento, en la comedia, a menudo subestimada por los pobres de espíritu. Ignoran que el humor es un factor corrosivo en relación a todos los esquemas, dogmas y ritos; imprevisible por esencia, resulta con frecuencia liberador e incluso a veces libertario. El escarnio, el "choteo", ha sido desde hace mucho tiempo un arma de los cubanos, una forma de resistencia frente a la

opresión y las contrariedades. La vanguardia intelectual de los años veinte llegó a discurrir doctamente para apreciar la naturaleza del "choteo", cuando su veta popular todavía era encauzada por el teatro y las variedades. El humor podría ser considerado, junto a la música y el baile, como una de las principales expresiones del ingenio cubano. El ICAIC incursionó en el género cómico durante su primera etapa. Luego, el género sufrió un eclipse, como si la rigidez doctrinaria excluyera el desenfadado. Más adelante, las comedias contribuyeron a reanudar con una problemática contemporánea. Bastaron unos cuantos títulos, de los más exitosos entre el público, para que los realizadores recorrieran la distancia que va del costumbrismo a la sátira política, cuya explosión jamás es del todo controlable. **Plaff** (Juan Carlos Tablo, 1988) simboliza esta evolución y logra desmenuzar lo que hay de específicamente caribeño en el plano de las supersticiones, prejuicios y maledicencias y en el plano de las deformaciones institucionales (hasta los santos tienen su burocracia, dice la santera...). Con **Plaff** la familia en la pantalla deja de ser sinónimo de mero costumbrismo y remite a la sociedad en su conjunto, con sus defectos y su

petulancia. Las creencias religiosas ya no aparecen como supervivencias del pasado en un ámbito restringido, sino como un factor suficientemente familiar como para soportar la clave humorística. Otra comedia, **Vals de La Habana Vieja** (Luis Felipe Bernaza, 1989) también se apoya en la persistencia de los valores: en este caso, el apego por las celebraciones de quince años de las jóvenes (que fue tema de **Cuba baila**, Julio García Espinosa, 1961).

Adorables mentiras (Gerardo Chijona, 1991) supone otro paso en el sentido de ligar lo particular a lo general. El guión de Senel Paz logra juntar la crítica de la hipocresía en el plano individual, sexual, conyugal, y el cuestionamiento de la doble moral en el plano social: la corrupción del burócrata se inserta en una cadena de engaños, que incluye lo mismo al intelectual aprendiz que a la prostituta activa en la bolsa negra, basados todos ellos en el gusto innato y muy humano por las apariencias en lugar de los verdaderos sentimientos. El machismo vuelve a estar en la picota, pero las mujeres tampoco están pintadas con condescendencia, en el marco de una serie de observaciones divertidas sobre la cotidianeidad, Chijona y Senel Paz (lo mismo que Tablo) ironizan incluso acerca de los desafíos del cine: **Adorables mentiras** muestra gente de ese medio, preocupada en filmar la película "crítica" capaz de complacer a un especialista europeo; **Plaff** transforma la obsesión por las metas y objetivos, típica de una economía planificada, en *gag* inscrito en el mismo cuerpo de la obra, supuestamente perjudicada por los plazos impuestos a raíz de una celebración del ICAIC...

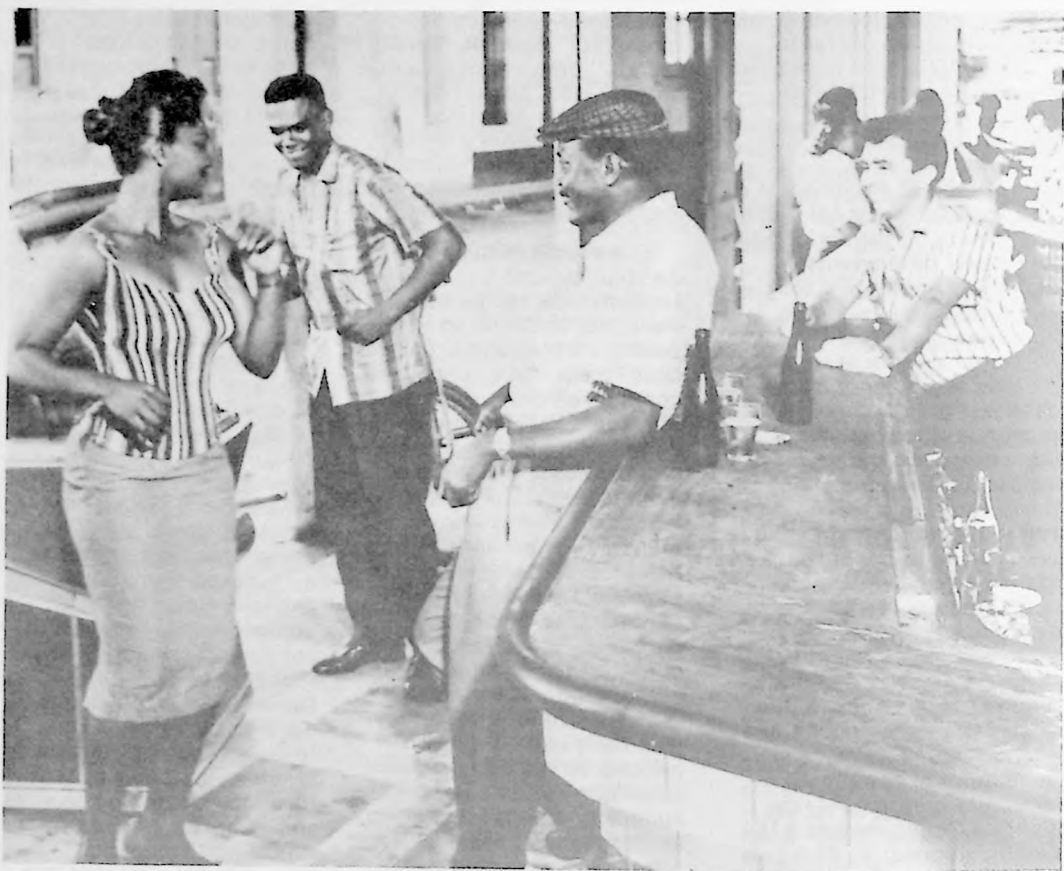
La evolución de Enrique Colina refleja una preocupación parecida. Colina logró una especie de implosión del documental más convencional, el documental didáctico, gracias a un saludable humor. Encontró la manera de captar imágenes sorprendentes, de acuerdo a sus propósitos, a pesar de la ínfima proporción de negativo disponible en Cuba para la producción de cortometraje. El montaje apretado coincidía perfectamente con la banda sonora, que utilizaba los comentarios de los mismos interesados y el contrapunteo irónico de la canción popular. Con la misma facilidad y gracia, consiguió abordar cuestiones acerca de la productividad y calidad del trabajo (**Más vale tarde que nunca**, 1986; **Chapuceras**, 1987), las tribulaciones del usuario en la contrasociedad de consumo cubana (**Yo también te haré llorar**, 1984), las costumbres más irritantes y tenaces de sus conciudadanos (**Estética**, 1984; **Vecinos**, 1985), sin olvidar la manía por los perros, que él mismo comparte (**Jáu**, 1986). Rolando Díaz y Juan Carlos Tablo también habían introducido el humor en algunos documentales, pero Colina lo transformó en un recurso habitual, casi una metodología o una visión de mundo. En cierta medida, empieza a tener seguidores,

a juzgar por **El desayuno más caro del mundo** (Gerardo Chijona, 1988, con Senel Paz como coguionista), una advertencia contra la irresponsabilidad profesional. Colina desvirtuaba el documental al "ficcionalizar" por así decirlo sus temas. Su primer corto de ficción propiamente dicho, **El Unicornio** (1989), es el retrato hilarante de un burócrata que debe participar en una asamblea, pero no logra encontrar en casa su "opinión" por escrito, sin la cual ya no sabe qué decir o hacer... Colina utiliza una canción de Silvio Rodríguez, **El Unicornio**, sugiriendo así que el funcionario desprovisto de ideas personales encierra sus ilusiones perdidas: la burocracia no representa pues una maldición moral caída no se sabe de dónde, sino la excrecencia de una sociedad revolucionaria que abandonó una parte de sí misma por el camino. El siguiente cortometraje de Enrique Colina escapa a las clasificaciones: en **El rey de la selva** (1990) él se pone en el lugar de uno de los leones de bronce del Prado, el bulevar de la Vieja Habana. Ese rey de la jungla recuerda en forma muy cáustica todos los acontecimientos del siglo. Seducido por la libertad, el majestuoso narrador esboza una rebelión, pero se derrumba lamentablemente, vencido por la edad. Otro veterano, un miliciano, se desgañita

gritando la consigna del momento: "Resistir, resistir, resistir", tres veces para que se oiga bien, como Fidel Castro en un discurso reciente. La sátira política critica ya a la mismísima liturgia, sin olvidar al santo de los santos: la ideología.

El discurso oficial, mezcla de voluntarismo y fanfarronada, recibe su merecido en **Alicia en el pueblo de Maravillas** (Daniel Díaz Torres, 1991). La misma comedia se orienta con este film hacia la fórmula más compleja de la alegoría, sin pretender con ello diluir o disimular sus blancos, sino redondear el discurso y englobar los principales defectos de la sociedad. La referencia a Lewis Carroll autoriza ciertos rasgos paródicos, carga las tintas y deforma alucinadamente las perspectivas a la manera de la pequeña Alicia del otro lado del espejo. En la película se trata de una joven que quizás sueña, aunque la realidad puede sobrepasar su pesadilla. Alicia llega al pueblo de Maravillas, destinado a la reeducación de los "tronados", sancionados a raíz de una falta o por oscuros motivos. De entrada, pues, el film aborda los métodos expeditivos con los que se resuelven ciertas situaciones conflictivas. Alicia descubre por boca de los mismos castigados, que distan de ser angelitos, las peripecias que los

condujeron a ese sitio, donde las "maravillas" del sistema son reproducidas con un afán terapéutico a menos que los dementes sean los sabios y diligentes organizadores. **Alicia en el pueblo de Maravillas** (escrita en colaboración con jóvenes humoristas y Jesús Díaz) es una película feroz, que dispara sus flechazos en todas las direcciones. Las consignas, las mentalidades, los lugares comunes de la propaganda política (el "teque") se encuentran en la picota, a despecho de la dificultad en emprender semejante desmitificación sin chocar al público. La fábula encierra evidentemente sus propias exigencias, en cuanto a ambientación, decorados, interpretación, iluminación, confiada al talento de Raúl Pérez Ureta. El director Daniel Díaz Torres logró cambiar de tono sin tropiezos (un antecedente en términos de fábula cómica: **Un señor muy viejo con unas alas enormes**, filmada en 1988 por el argentino Fernando Birri, basada en Gabriel García Márquez y fotografiada también por Raúl Pérez Ureta).



Cuba balla, de Julio García Espinosa, (1960).

Literatura y cine

El mismo afán de complejidad inspira la segunda novela del cineasta y escritor Jesús Díaz, una de las personalidades claves del ICAIC y de la cultura cubana desde la publicación de su obra **Las iniciales de la tierra** (1987). **Las palabras perdidas** (1991) vuelve alrededor del año 1968, pero con una estructura menos lineal, mucho más sofisticada. Jesús Díaz, fundador del **Caimán Barbudo**, evoca la aventura intelectual de un grupo de jóvenes apasionados por la literatura, que emprenden la creación de una revista, **El Güije**. Alrededor de los protagonistas, El Flaco (el mismo Jesús Díaz), El Rojo (el recordado poeta y guionista Luis Rogelio Noguera, "Wichy"), El Gordo (el poeta Guillermo Rodríguez Rivera) y Una (la única mujer que se atreve en ese mundo masculino), tratados con las libertades propias a la ficción, evolucionan otros personajes pintados en toda su humanidad e incluso familiaridad, a pesar de tratarse de figuras emblemáticas de las letras cubanas: Alejo Carpentier, José Lezama Lima, Eliseo Diego, Virgilio Piñera, a los que cabe añadir el salvadoreño Roque Dalton (asesinado por sus mismos

compañeros de la guerrilla). Como la obsesión de todos ellos es la escritura, el autor integra a la novela toda clase de textos emanados de sus creaturas, que son manifestaciones de otros tantos estilos, géneros y temas. La articulación es perfecta, puesto que esas expresiones son discutidas por unos y otros, introduciendo así una relación intertextual y evitando el mero collage. Toda una época, con su cuota de utopía y sacrificios, esperanza y renunciamientos, polémicas y sueños de distintas capillas literarias, resurge en esta evocación inspirada, animada por una pasión y una irreverencia supremas. La novela desborda incesantemente hacia zonas inesperadas, cambia de tono con magnífica invención, sin perder jamás el hilo. Las "palabras perdidas" del título se refieren a las páginas desaparecidas del diario de José Martí durante la segunda guerra de independencia: el dirigente expresaba ya entonces su preocupación ante los riesgos de caudillismo intrínsecos a una lucha encauzada por fuerza de las circunstancias bajo una conducción militar. En todo caso, el humor, poco frecuente en la novela cubana contemporánea, ilumina tanto a **Las iniciales de la tierra** como a **Las palabras perdidas**, para mayor goce del lector.

Diríase que la Historia gravita a tal punto sobre el destino de Cuba que la búsqueda de analogías y antecedentes resulta inevitable. **Arbol de la vida** de Lisandro Otero⁽²⁾ es la novela de la burocratización de la Revolución cubana, durante su misma etapa heroica, esa década prodigiosa de los sesenta, ahora añorada, rechazada o ignorada. Lisandro Otero describe las mutaciones psicológicas y sociales de las nuevas capas dirigentes mucho antes del reflujo de los años setenta, pero las va confrontando simultáneamente a otras frustraciones y abandonos, perceptibles en momentos claves desde el Siglo de las Luces. El narrador recuerda un poco al del film **Memorias del subdesarrollo** (Tomás Gutiérrez Alea, 1968) por su problematizadora lucidez, con la diferencia de que observa el proceso revolucionario desde adentro y carga con el peso de sus antepasados.

Senel Paz, joven escritor estrechamente vinculado a la creación cinematográfica, adopta asimismo una mayor complejidad en su relato **El lobo, el bosque y el hombre nuevo**, premio Juan Rufo 1990.⁽³⁾ Su novela **Un rey en el jardín** (1983) estaba escrita con la óptica de un niño, confiriéndole a la historia de una familia campesina su aura mágica e intimista. El narrador del cuento premiado se llama David, como el protagonista de **Una novia para David**, guión escrito con Orlando Rojas: se trata igualmente de un estudiante nacido en la provincia de Las Villas, como el escritor. El punto de vista del cuento pasa de un personaje a otro, como en la novela, pero la progresión es menos lineal. Las cuestiones planteadas son de naturaleza muy distinta: la homosexualidad, la

intolerancia y los prejuicios, en relación con la noción de "hombre nuevo" desarrollada por Ernesto "Ché" Guevara. Así como Jesús Díaz en **Las palabras perdidas**, Senel Paz convoca en su relato a las figuras tutelares de la literatura cubana, puesto que el personaje homosexual es un conocedor fervoroso de la cultura de su país, mientras que David es un militante estrecho, inseguro y desconfiado. Después de haber filmado en México **Contigo en la distancia** (título de un conocido bolero, 1991), Tomás Gutiérrez Alea tiene la intención de llevar a la pantalla **El lobo, el bosque y el hombre nuevo**, en colaboración con su autor.

El retorno de lo reprimido no concierne solo las orientaciones sexuales minoritarias, sino también los comportamientos marcados por la marginalidad. Julio García Espinosa, uno de los fundadores del ICAIC y su presidente desde 1982, ha hecho una vuelta sorprendente a la realización. **La inútil muerte de mi socio Manolo** (1989) es la adaptación minimalista de una pieza de Eugenio Hernández con apenas dos personajes. García Espinosa no ha tratado de disimular el origen teatral del drama, sino todo lo contrario, aceptó gustosamente sus imposiciones y aumentó su intensidad gracias a un

encuadre cercano a los actores (Mario Balmaseda y Pedro Rentería, excelentes); permanece así fiel a la vocación experimental de **Aventura de Juan Quinquín** (1967), **Tercer mundo, tercera guerra mundial** (1970) y **Son... o no son** (1980). Los personajes no son marginales tal como uno acostumbra a imaginárselos: uno es obrero de vanguardia, el otro un excombatiente del Ejército Rebelde. Sin embargo, el reencuentro de esos dos amigos de juventud revela hasta qué punto ambos siguen imbuidos de los valores machistas en los que crecieron. Su mentalidad y actitud contradicen a la vez los esquemas del "realismo socialista", que pretende transformar a los proletarios en héroes ejemplares, y una concepción idealista de la marginalidad, que quisiera limitarla en el tiempo (pasado) y en el espacio, cuando en realidad impregna a la sociedad y demuestra su permanencia.

Con Eugenio Hernández Espinosa, el lenguaje popular alcanza una fuerza poética, sin por ello perder su autenticidad (él es el coautor de **Patakin**, comedia musical dirigida por Manuel Octavio Gómez, 1982). El cineasta Sergio Giral ha filmado **María Antonia** (1990), una obra clásica del mismo dramaturgo, desaparecida de la escena cubana durante años (1967-1984), a pesar de merecida fama. Aunque uno pueda pensar en una Carmen tropical, María Antonia no es una víctima, sino una hija de Oshún, rebelde hacia los hombres como hacia las divinidades de origen yoruba, base del sincretismo cubano. Giral no integra los valores sincréticos como un epifenómeno social, sino que recupera su dimensión mítica y les confiere una función dramática, como corresponde a fuerzas activas. A pesar de su

(**Techo de vidrio**, 1982). La escenografía de **María Antonia** no acentúa las diferencias de época, sino que las atenúa. Al elegir una fábrica en lugar de un mercado para el primer encuentro entre los protagonistas, la adaptación subraya elementos comunes a los períodos pre y posrevolucionarios. En fin, gracias a un hermoso *travelling* final, el film

empatía hacia la actitud vital de María Antonia, los orishás terminan demostrando su poder: incluso el relato está hecho adoptando el punto de vista del babalao consultado por la madrina de María Antonia. La madrina se identifica a Yemayá, mientras los personajes masculinos corresponden a Changó (Julián) y Oggún (Carlos). El machismo está abordado sin concesiones, pintado en sus formas brutales, pero lo mismo ocurre con el "hembrismo", su contrario y complemento. Toda una psicología religiosa, moral, familiar y sexual resulta revelada, en medio de una sensualidad vertiginosa, a flor de piel. Nunca hasta entonces las pantallas cubanas habían mostrado las relaciones carnales entre hombres y mujeres bajo una luz tan cruda. La puesta en escena de Sergio Giral arrebatada por el ardor con el que logra fundir tragedia social y mitología popular, un clima impregnado de erotismo y desgarramientos típicos del melodrama. Hay que ver la película en un cine caldeado de La Habana para apreciar a que punto el realizador llega a tocar una faz recóndita de los cubanos. En **María Antonia** convergen anteriores trabajos de Sergio Giral, sus films históricos (**El otro Francisco**, 1974; **Maluala**, 1977) y una incursión contemporánea cercenada no hace mucho tiempo



María Antonia, de Sergio Giral, (1990).

vincula esos conflictos anteriores a la Revolución con la actualidad: el desenlace ha sido ubicado en un patio trasero simbólico, mientras una moderna María Antonia baja de un coche (un Lada soviético) vestida como una "jinetera", las prostitutas que giran alrededor de los hoteles de La Habana (aunque mal le pese ese final al crítico oficial de **Granma**). Alina Rodríguez encarna a esa mulata arquetípica con una convicción contagiante.

Incluso el dibujo animado refleja esa recobrada franqueza acerca de la influencia de la marginalidad. Quizás se trate de un resultado de la obra del realizador Juan Padrón, igualmente capaz de crear un héroe infantil como Elpidio Valdés y de darles su aliento a vampiros, verdugos y otros personajes que desmienten

la ñoñería de los dibujitos de antaño. En todo caso, **El hombre agradecido** de Tulio Raggi (1990) es una delicia. El agradecido sujeto del título es un borracho inveterado, siempre empapado, al punto de asumir el aspecto de un marciano. Cuando lo salvan de ser atropellado por un coche, cubre de solicitud a su benefactor, un pobre tipo correcto bajo todo punto de vista, hasta hacerlo perder el empleo, la novia, la casa y la misma dignidad. Tulio Raggi dibujó una Habana con una delirante proliferación de formas, más barroca que nunca, donde se inserta una sucesión de *gags* perfectamente dispuestos, subrayados por una formidable banda sonora y el incandescente monólogo de su alcohólico lunar, todo hablado en el estilo de los "aseres" habaneros.

La campaña política en curso ha confirmado al ICAIC en el giro adoptado desde el inicio de los años ochenta, hacia temas contemporáneos. Hay ideas que están por así decirlo en el ambiente y se encuentran en varios films preocupados en comunicarse con un público acaparado por los problemas cotidianos. Entre ellos, **En el aire** (Pastor Vega, 1988) y **Venir al mundo** (Miguel Torres, 1989). Mas la superficialidad y la timidez no superan una especie de retórica de la "rectificación", semejante a ciertos intentos de la televisión cubana.

Tres obras de inspiración más o menos literaria merecen ubicarse entre los títulos apreciables, contribuyen a enriquecer la memoria de los espectadores y enraizar mejor su identidad cultural. **Cartas del Parque** (Tomás Gutiérrez Alea, 1988) forma parte de la serie "Amores difíciles" coproducida por la Televisión Española, con argumentos de Gabriel García Márquez. Al igual que la brasileña **Fábula de la Bella Palomera** (Ruy Guerra, 1987), se trata de un episodio de la novela **El amor en los tiempos del cólera**, transpuesto con gracia a Matanzas, la Atenas cubana, en la misma **Belle Epoque** de principio de siglo XX. **La Bella del Alhambra** (Enrique Pineda Barnet, 1989) es la tercera comedia musical producida por el ICAIC en treinta años. Según el dicho, la tercera era la buena: están logrados por lo menos la coreografía, la escenografía, el ritmo y la interpretación, rubros que se improvisan difícilmente cuando el género es inexistente o esporádico. **La Bella del Alhambra** rememora la época dorada del teatro popular, en el primer tercio de nuestro siglo, un período fausto para la música cubana, crisol de los ritmos caribeños

Eso no significa que hayan desaparecido los trabajadores ejemplares, a juzgar por **Bajo presión** (Víctor Casaus, 1989), basada en **Accidente** de Roberto Orihuela, partidario de la dramaturgia militante del Teatro Escambray. Esta pieza de circunstancia se integra perfectamente en la campaña de "rectificación de los errores y tendencias negativas" en curso desde 1986: a fuerza de hacer trampa con las metas del plan, las reglas de seguridad y la finalidad de la producción, los responsables de una fábrica sideromecánica pierden el rumbo (aunque el Partido sale a flote). La película intenta humanizar ese debate, sometiendo al protagonista a unas cuantas presiones más: su familia (significativamente desgarrada por una hija exiliada) y la juventud, representada en una especialista formada en las nuevas escuelas técnicas. A pesar del marco convencional las circunstancias atenuantes concedidas a los veteranos, el fatalismo inherente a su aprendizaje sobre la marcha, el relevo generacional se vuelve el meollo de la "rectificación", lo que minimiza el fenómeno burocrático. Cabe señalar la música, confiada a Carlos Varela.

conocidos hoy bajo la denominación de salsa. El film está basado en una de las mejores obras de Miguel Barnet, **Canción de Rachel**, a la vez nostálgica y sin complacencia, a medio camino entre sus novelas-testimonio y su poesía. Enrique Pineda Barnet, uno de los veteranos del ICAIC, batió los récords de boletería de la isla con su vuelta al cine. Aún sin ser una adaptación, podemos añadir a los dos anteriores el nuevo largometraje de Fernando Pérez, **Hello Hemingway** (1990), retrato de una joven de la periferia de La Habana, vecina del famoso escritor norteamericano, pobre pero deseosa de seguir sus estudios. Esbozado con una sensibilidad y un intimismo encomiables (sin insistir en el hecho de que los cubanos ya no necesitan mendigar una beca), el retrato adquiere un inesperado comentario gracias a la lectura de pasajes de **El viejo y el mar**. Fernando Pérez consigue reconstituir con algunas pinceladas el escenario de la capital antes de la Revolución (como lo hizo anteriormente en **Clandestinos**, 1987), mucho mejor que **Havana**, a pesar de no disponer de los millones de Sidney Pollack. **Hello Hemingway** busca la comunicación con el público joven, sin por ello incurrir en la facilidad o el "teque".

Una nueva generación

En Cuba, la juventud llena los cines en una proporción muy elevada. Pero la nueva generación no está sólo frente a las pantallas, sino también detrás de las cámaras. Más allá de la promoción interna al ICAIC durante la década del ochenta, surge una generación de realizadores mucho más joven, con menos de treinta años, en mayor sincronía con el nuevo público. Lo inédito es que los cineastas en formación provienen de un medio distinto, fuera de las instituciones hasta entonces dedicadas a la producción cinematográfica. Los cine clubs y el movimiento llamado "aficionado" han sido el terreno de iniciación de estos jóvenes creadores. Sin embargo, resulta más adecuado hablar de un cine independiente, puesto que nadie compra película virgen en cualquier esquina de la isla: esta actividad desborda el marco institucional y encuentra apoyos en cada caso, en uno y otro lado. Hay que reconocerle una importancia particular a la Asociación Hermanos Saíz, implicada en varios sectores de la creación cultural, incluso los más agitados y cuestionadores. Paralelamente a la multiplicación de experiencias teatrales y a los *happenings* de los jóvenes

plásticos, la eclosión del movimiento "aficionado" en 1987 sorprende por la riqueza de su registro temático y formal. El "decano" del movimiento, Tomás Piard (1948), filma sin interrupción desde 1979 y ha realizado un largometraje en 16 mm, *Ecos* (1987), increíble composición alrededor del destino cruzado de tres mujeres de distintas épocas, igualmente maltratadas por los hombres y las tradiciones: el homenaje a *Lucía* es transparente, pero no por ello resultaba menos arriesgado mantener el aliento lírico con recursos limitados. Y esa distaba de ser la única sorpresa: *Amigos* (Jorge Luis Sánchez) describe un retorno de Angola sin ocultar un trauma; *Insomnio* (Ricardo Vega) adapta a Virgilio Piñera, un autor que no siempre estuvo en olor de santidad;⁽⁴⁾ *Imagen y semejanza* (Lorenzo Regalado) incursiona en la ciencia-ficción; *En la trampa* (Aarón Yellín y Pilar Ayuso) crítica a la televisión.

Los films proyectados en el décimo aniversario del Movimiento Nacional de Cine Clubs (1988) amplían la apertura y acentúan su aspecto experimental, que recuerda un poco el *underground* de otros países, inclusive por sus lazos con la vanguardia de las artes plásticas: *En la noche* y *El sueño* (Tomás Piard), *La Mancebía* (Ricardo Pérez

Capetillo), **Géminis** (Miguel G. Fernández), **Ritual para un viejo lenguaje** (Marco Antonio Abad), **Resolución** (Patricio Wood y Rudy Mora). Sobre todo, **Un pedazo de mi** (Jorge Luis Sánchez) revela un talento para el documental, una mirada y una capacidad de escucha, aplicadas a los jóvenes marginales, los "friquis" (del inglés "freaks"). Y la parábola de **Basura** (Lorenzo Regalado, 1989) demuestra a los escépticos, con brío y con creces, la dimensión política subyacente a esta generación aparentemente tan "formalista": un paquete de desperdicios, al ser confundido con un importante y misterioso "dossier", termina recorriendo todos los meandros de una burocracia anónima, llegando hasta la cumbre, en un clima que rescata los antecedentes cubanos en materia de literatura del absurdo (Piñera) y el cuento según el cual Kafka hubiera huido ante una isla que sobrepasa su propia imaginación (otro corto muestra una misteriosa videocassette que va a parar a la Plaza Roja, en Moscú: **Calule 5**, Emilio Oscar Alcalde, 1990). El movimiento prosigue a pesar de las escaseces, aunque tenga que echar mano del video. **Cazador de imágenes** (Laura López, 1989), por ejemplo, vuelve sobre las pérdidas sufridas en Angola, cuando eso todavía no solía hacerse.

En febrero de 1991, la cuarta Muestra de cine y video de la Asociación Hermanos Saiz constituye un doble hito: en cuanto a calidad, con un Gran Premio atribuido a **Oscuros Rinocerontes Enjaulados (muy a la moda)** de Juan Carlos Cremata; y sobretodo en cuanto a impacto en el contexto ideológico, con la fuerte polémica desatada por **Subir hacia atrás** de Yamila Castillo, desprejuiciada

indagación sobre el ejercicio del periodismo en Cuba, sometida al contrapunteo de un texto de Julio Cortázar leído por el autor y de canciones de Mona Bell. El tratamiento irreverente de los iconos revolucionarios sigue provocando reacciones desmesuradas.

La corriente independiente encuentra una resonancia en los primeros "ejercicios" de los estudiantes de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (provincia de La Habana), llamada Escuela de Tres Mundos. Dicho sea de paso, buena parte de los "aficionados" y otros jóvenes creadores salen de las nuevas escuelas, sobre todo del Instituto Superior de Arte, un foco de renovación en todos los sentidos. Los cubanos estudian en San Antonio de los Baños en la misma proporción que los demás latinoamericanos, pero no cabe duda de que comparten una sensibilidad parecida. Después de una fase de formalismo y encierro en los límites de la escuela, forzados por la falta de recursos de producción, los estudiantes de todas las nacionalidades se desparrramaron y abordaron los asuntos más diversos, sin detenerse ante ningún tabú (algunos guasones adoptaron el lema irónico "pilastroika"). La argentina María Civalé planteó la cuestión candente de la

sucesión del "Ílder máximo" en las calles de La Habana y a algunos interlocutores selectos, entre los cuales Alfredo Guevara, el fundador del ICAIC: ¿qué pasará cuando Fidel Castro no esté ya? El título del film lo recuerda: **Todos los hombres son mortales** (1988). La norteamericana Graciela I. Sánchez eligió el tema de la homosexualidad en Cuba, que fue objeto de intolerancia e inquietud y sigue siendo materia controvertida. Por primera vez, aportan su testimonio aquellos que prefirieron quedarse en la isla, aún oponiéndose a los prejuicios seculares (**No porque lo diga Fidel Castro**, 1988). El colombiano Walter Rojas descuartiza la radionovela y el seriado televisivo todavía apreciados en Cuba, a base de "choteo", travestismo y provocación (**Lágrimas al desayuno**, 1989). El cubano Fran Rodríguez critica la mediocridad de los medios de comunicación (**Hilo directo**, 1988). Otro cubano, Aarón Yelln Rozengway, aborda las relaciones entre maestras y niños, una mezcla de autoritarismo estrecho y conformismo mimético, en tono típicamente caribeño (**Muy bien**, 1989). En un corto posterior, Aarón Yelln muestra adonde conduce semejante educación: a la doble moral, con un personaje calzado con zapatillas de ballet que parece caminar pisando huevos (**Dos Gladys para ti**, 1991).

El pueblo de San Antonio de los Baños ha sido redescubierto gracias a esa mirada de los estudiantes latinoamericanos. El brasileño Wolney Oliveira rescató del olvido al grupo de cineastas aficionados activo en la década del cincuenta, empeñado en competir con Hollywood en su propio terreno: el film de



Caravana, de Rogelio París y Julio César Rodríguez.

género (**El Invasor Marciano**, 1988). Después de esa demostración de ingenio y humor, Wolney Oliveira reincidió con la puesta en escena de un personaje completamente mitómano, que ha originado una increíble broma con la participación de toda la población: ya no se sabe donde termina la fantasía y donde empieza la realidad (**Los regalos de Don José**, 1990). La Habana también ofrece aspectos que no habían sido descubiertos todavía por los documentalistas cubanos. El argentino Marcos López ha buscado con fervor los vestigios del tango (**Gardel eterno**, 1988). La peruana Marité Ugás describe cálidamente una zona hasta hace poco con mala fama, cerca del puerto (**Barrio Belén**, 1988). El

puertorriqueño Juan Carlos García y el dominicano Jaime Gómez reconstituyen los lazos entre un saxofonista negro y un viejo barrio de cultura mestiza (**Aché**, 1988). Y los dilemas éticos de un cine militante fueron expuestos con honestidad y simpatía por el salvadoreño Ricardo Ríos (**Y en aquellos momentos**, 1988).

Esos ejercicios sorprenden sobre todo por la diversidad de su inspiración y talento. La escuela de San Antonio de los Baños empezó a publicar una buena revista, **Mirada de tres mundos** (1990). Su influencia benéfica sobre el cine y la vida cultural de la isla solo puede crecer.

El acierto del ICAIC fue abrirse a la nueva generación, en el momento en que una polémica interesada cuestionaba sus orientaciones y ponía nuevamente sobre el tapete la crisis del cine. En 1990, un concurso accesible a gente exterior a la institución, organizado por el ICAIC y la Asociación Hermanos Saiz, suscitó cortometrajes significativos: Tomás Piard filma **La posibilidad infinita**, a la vez que le son abiertas las puertas de la televisión; Aarón Yelín Rozengway tiene oportunidad de rememorar por primera vez el destino de la comunidad judía, en una película impregnada de cierta nostalgia y poesía familiares, titulado **A mis cuatro abuelos** (sí, se trata del hijo del recordado Saúl Yelín); en fin, Jorge Luis Sánchez, integrado como asistente de dirección y luego miembro del equipo del **Noticiero ICAIC Latinoamericano**, filma **El Fanguito**.



Lucía, de Humberto Solás, (1968).

El Fanguito

La franqueza psicológica parece ir acompañada por una mayor transparencia social en el largometraje de ficción. El documental podía difícilmente quedar al margen de esa evolución. Una de las líneas de transformación ha sido la de Enrique Colina. Otra que se imponía era superar los límites de los temas convencionales o el mero inventario del patrimonio cultural. Aún en ese ámbito, quedaban zonas en la sombra: **El Mensajero de los dloes** (Rigoberto López, 1989) no necesita recurrir a coartadas antropológicas o folclóricas para mostrar dos "toques" de tambor a Changó y Yemayá (ese año la reedición de **El Monte** de Lydia Cabrera, la "biblia" afrocubana, se vendió en un santiamén, antes de multiplicar su precio en la bolsa negra). El **Noticiero ICAIC Latinoamericano** no escapa a esa redoblada transparencia. Francisco Puñal ha tratado con una ironía de la que seguramente no renegaría Colina tanto las escaseces en comestibles (**Reportaje a la vinagreta**, **Noticiero ICAIC** n° 1459), como los elevados índices de matrimonios y divorcios (**Nos casamos y nos divorciamos**, n° 1478). Lázaro Burfa aborda la fe, sin disimular las afinidades

entre lo religioso y lo político (**La fe**, n° 1483). José Padrón causó un indudable impacto con su reportaje sobre las personas alojadas en los albergues colectivos de La Habana, debido al estado calamitoso de sus viejas moradas (**Los Albergados**, n° 1460). Los habitantes de los barrios pobres tampoco están mejor alojados, como lo recuerda José Padrón (**Un día en Atarés**, n° 1488). Esos noticieros concluyen con un llamado a las autoridades, porque el problema de la habitación no ha sido considerado con suficiente prioridad. También para el **Noticiero** y en 1990, Jorge Luis Sánchez indaga con soltura acerca de la identidad de los habaneros y su imagen entre los demás cubanos, a la par que enfoca el deterioro de la capital.

No deja de ser interesante constatar que el **Noticiero** muestra sensibilidad hacia las urgencias sociales y aborda de frente las cuestiones del momento, a pesar de las responsabilidades institucionales en un género tan codificado. Sin embargo, la mayoría de los **Noticieros** no se aparta de las reglas establecidas, aunque se trate de las reglas flexibles puestas en práctica por Santiago Alvarez: el comentario en *off*, por ejemplo, conduce al espectador del principio al fin y le sugiere la inevitable

conclusión. En cambio, **El Fanguito** es otra cosa, tan distante de un **Noticiero** como puede serlo la Academia de la subversión *underground*. Como en **Un pedazo de mí**, Jorge Luis Sánchez sigue apegado a personajes al margen de la sociedad. El Fanguito es un barrio marginal de La Habana, casi una villa miseria. Varios de sus habitantes tuvieron problemas con la justicia. Sánchez está más interesado en las personas que en una problemática social, y por eso interroga, escucha, filma gente reacia a todo ello (como podemos oír en *off* tanto en el prólogo del film como durante los créditos finales). Otros podrán tener todavía la esperanza de que un reportaje de la televisión o del **Noticiero ICAIC** llame la atención sobre su situación y acelere por consiguiente una solución. No es lo que ocurre aquí. Como lo dice textualmente un testimonio patético, ya no quedan ilusiones ni ambición. El hombre que confiesa de esa manera su descreimiento no se siente compenetrado con la sociedad. ¿Por qué? El mismo lo explica: en su opinión, no basta con trabajar para obtener lo que uno desea. Prueba de ello es su padre, que trabajó en veintisiete zafras y sigue sin tener nada. Veintisiete años de ardua labor cortando caña sin recompensa, a pesar de que el machetero estuvo

preocupó realmente por ellos es un policía, de origen igualmente modesto: lejos de constituir una recuperación, ello implica una carencia general de las instituciones y organizaciones, municipales, políticas o "de masa". Al final, la cámara se aleja lentamente a través de una sucesión de planos y descubrimos la inserción de El Fanguito en la ciudad de La Habana, a orillas del río Almendares.

supuestamente en el centro de todas las atenciones. En determinado momento, estaba por recibir una casa, pero los militantes del Partido se dieron cuenta que su madre rendía culto a los muertos según la tradición: esas creencias populares, herencia de un pasado que se supone superado, no tenían cabida en los nuevos alojamientos y así fue como la familia quedó postergada. Ese testigo de **El Fanguito** es conmovedor por su confesión y por sus silencios, que expresan una herida profunda, además de las marcas dejadas por la cárcel. Otros vecinos pasaron por una experiencia similar y sin embargo no son gente mala —dice una gorda que vive de la venta de viandas—, son el producto de su circunstancia. **El Fanguito** no se permite ningún comentario en *off*, contrariamente al **Noticiero ICAIC**. Prefiere dar la palabra, reproducir la imagen y devolver una dignidad a gente desprovista de todo eso, los marginados de una sociedad cuya razón de ser es justamente la emancipación de los que nada tienen. Cada cual devela una parte de su verdad y contribuye a componer un cuadro variado: mientras uno habla de sus condiciones de vida, una mujer cuenta su historia de amor con un hombre que siempre apaga la luz por vergüenza de sus tatuajes y cicatrices. El único que se

Jorge Luis Sánchez alterna los testimonios y vistas del barrio, subrayadas por una música lancinante, lo que confiere mayor intensidad a cada minuto del film. Un encuadre riguroso, una fotografía estupenda, una rica banda sonora, el montaje sutil, todo contribuye a reforzar el impacto de las imágenes y las palabras. Pero es la empatía y sensibilidad de Jorge Luis Sánchez hacia las personas, verdaderos sujetos de la película, lo que constituye su originalidad y diferencia. Logra establecer una relación con ellas que recuerda la de Sara Gómez en su trilogía sobre la isla de la Juventud (**En la otra isla y Una isla para Miguel**, 1968; **Isla del Tesoro**, 1969). Y eso que los interlocutores de Sarita estaban imbuidos de la esperanza y utopía típicas de aquellos años de ilusiones líricas. Otros miembros de la Asociación Hermanos Saíz han señalado su deuda hacia esa realizadora prematuramente desaparecida (**Sara Gómez: homenaje**, Ricardo Acosta, 1990). En todo caso, desde su trilogía, la marginalidad había sido evacuada del documental cubano, convirtiéndose en un auténtico tabú. Además, nadie había recobrado su capacidad de escucha, su disponibilidad hacia esos seres frágiles o malheridos. Y tampoco se puede justificar todo por las

limitaciones materiales, esa relación de cuatro a uno que explicarla por qué las entrevistas de los años setenta, ochenta, fueron tan ampulosas: Jorge Luis Sánchez tuvo que trabajar con menos película virgen todavía. Diríase más bien que es una cuestión de sensibilidad y concepción a la vez, sensibilidad a flor de piel si se quiere sugerir que no se trata de un "blanquito" buscando entre los negros de El Fanguito una ocasión para mejorar su currículum... Al revés, esta clase de documentales pone nerviosos a los burócratas, que le reprochan enseguida no ofrecer "soluciones" a los problemas planteados, sin hablar de que más valdría lavar la ropa sucia en casa o seguir desviando la mirada de lo que ocurre al borde del Almendares, en plena capital. Vale la pena repetirlo, el interés de **El Fanguito** supera en mucho el "problema" subyacente, radica en devolverle su humanidad a individuos a menudo diluidos en lo "social", sobre todo en las franjas inferiores. En lugar de una solidaridad convertida a veces en mera abstracción, Jorge Luis Sánchez prefiere la fraternidad el más postergado de los tres valores de la Revolución francesa. Aunque sea capaz de controlar su indignación, no por ello su pudor es menos caluroso.

Una alternativa de izquierda

Los cineastas del ICAIC que dirigieron su primer largometraje de ficción en la década del ochenta no representaron un verdadero salto generacional, en relación a los demás realizadores. El más joven de ellos, Orlando Rojas, nació en 1950. En cambio, la novísima generación surgió y se formó indudablemente durante el proceso revolucionario: prueba de ellos son Jorge Luis Sánchez (1960), Lorenzo Regalado (1960), Ricardo Acosta (1960), Juan Carlos Cremata (1960), Fran Rodríguez (1961), Aarón Yelin (1963), Marco Antonio Abad (1966), Ricardo Vega (1967), Manuel Marcel (1967) e incluso Ricardo Pérez Capetillo (1955). Lejos de cerrar filas en una reacción corporatista, el ICAIC se ha abierto para integrar el acicate que representa esa nueva generación.

Desde que los tres grupos de creación asumieron sus responsabilidades, el ICAIC ha seguido su política de renovación y promoción interna con menos formalidad. Humberto Solás ha propuesto a los que lo rodean trabajar sobre los "prejuicios y tabúes" de la sociedad cubana. El resultado es **Mujer transparente** (1990), un largometraje compuesto de

cinco cuentos, dirigidos por otros tantos principiantes, que hicieron su aprendizaje en el documental o como asistentes. Orlando Rojas consiguió darle coherencia y progresión a la película, a pesar de la disparidad de los episodios. Solo uno de ellos no está logrado: **Adriana** de Mayra Segura. **Isabel** de Héctor Veitía (1939) y **Julia** de Mayra Vilasis (1944) llegan a esbozar el retrato convincente de mujeres maduras sumergidas en las contradicciones de la pareja. **Zoe** de Mario Crespo (1949) va mucho más lejos y crea en algunos minutos un universo plástico original, a la vez que opone dos personajes tan antagónicos como un militante disciplinado, que estudia bellas artes por mera conveniencia, y una joven artista inconformista, descontenta con el marco que le toca en lo cotidiano y lo académico. Ese cuento se inserta por así decirlo en la descendencia de **Papeles secundarios**: podemos descubrir en los créditos a Osvaldo Sánchez y Carlos Celdrán en el guión, Raúl Pérez Ureta en la fotografía y la admirable Leonor Arocha en la pantalla. Sin embargo, el episodio titulado **Laura**, firmado por los mismos guionistas y dirigido con mano segura por Ana Rodríguez (1952), constituye la conclusión políticamente más audaz que se puede imaginar para **Mujer transparente**. El reencuentro

de dos viejas amigas, una exiliada, mientras que la otra permaneció en Cuba, suscita un inventario sensible de buena parte de los temas de reflexión e indignación para alguien que se ubique en la perspectiva de los años heroicos de la Revolución, la década del sesenta. Dejamos entonces el ángulo restringido y volvemos a encontrar lo individual unido a lo colectivo y lo político. Las tensiones provocadas por el sector turístico, la burocratización de las élites, las ilusiones perdidas, el desperdicio de energías, el rechazo a la demonización de los que se fueron del país y por lo tanto la necesidad de reanudar con ellos el diálogo interrumpido, son algunas de las cosas que **Laura** devela durante una corta espera, deambulación y monólogo interior. Como si el desgarramiento del exilio se hubiera vuelto una cuestión candente, a pesar de los bloqueos de una y otra parte, la separación de los cubanos de La Habana y Miami inspira también **Vidas Paralelas**, guión escrito por la joven poetisa Zoé Valdés (autora de la novela **Sangre azul**), premiado en el 12º Festival del Nuevo Cine Latinoamericano (1990), que debería ser por consiguiente coproducido por Televisión Española.

Así como sus compañeros de los demás países de América Latina, los cineastas cubanos necesitan

de ahora en adelante buscar apoyos en el exterior, bajo la forma de coproducciones, sobre todo en Europa. Durante unos diez años, los cubanos contribuyeron al surgimiento y consolidación de otras cinematografías de la región, más endebles. Ahora, la crisis golpea la isla y amenaza la continuidad de la producción fílmica, justo en el momento en que el ICAIC está comprometido con una orientación absolutamente favorable a una evolución positiva de la sociedad. No hay que olvidar que la orientación política del cine cubano ha sido fuente de conflictos en el pasado y sigue en contradicción flagrante con la de otros sectores —sectores con indudable peso. Una simple ojeada a la producción de los estudios de las Fuerzas Armadas Revolucionarias muestra esa diferencia. Desde hace varios años, esa producción encuentra un cauce en la pantalla chica y en los teatros. (**La Gran Rebelión** Jorge Fuentes, 1988) fue distribuida en los cines después de haber sido difundida como un seriado televisivo. **Caravana** (Rogelio París y Julio César Rodríguez, 1990) obtuvo un éxito perturbador, que no parece una mera consecuencia de la utilización de los viejos recursos de la película de guerra patriótica y la novedad que significa la reconstitución de Angola en pantalla: las posiciones que se limitan a propugnar la resistencia frente a las amenazas exteriores y a los vientos que soplan del Este europeo, encuentran cierta resonancia en el público, aunque sea al precio de tener más miramientos hacia el corrupto que hacia el cobarde, como ocurre en el film.

Sin embargo, el ICAIC está sintonizado con otros sectores de la cultura, como en épocas anteriores. Después de haber estimulado el movimiento de grafistas y cartelistas, ahora apoya a los jóvenes plásticos. Después de haber patrocinado a Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y la Nueva Trova, el cine busca la colaboración de Mario Daly, Carlos Varela, el grupo Síntesis y las nuevas expresiones musicales. Las afinidades con la literatura son de una profundidad jamás vista, puesto que se refieren a su parte más creativa (basta recordar el lazo constituido por Jesús Díaz, Senel Paz, Ambrosio Fornet, Osvaldo Sánchez, Zoé Valdés, etc.). En los momentos difíciles, el ICAIC ha acogido a los intelectuales heterodoxos (como Jesús Díaz, proveniente de la revista **Pensamiento Crítico**); hoy alberga a los jóvenes "aficionados" y a la Asociación Hermanos Saíz, regañada duramente por **Granma** (órgano del Comité Central) a raíz de la entrega de premios de la UNEAC en 1990, debido a un irreverente espectáculo puesto en escena por Jorge Luis Sánchez. A su vez, los cineastas encontraban resonancias más favorables en la parte menos esclerótica de la prensa (**Calmán Barbudo, Juventud Rebelde**). Los lazos con el

teatro superan la mera adaptación del repertorio y conciernen los grupos con mayor inventiva (por ejemplo, el polémico **Buendía**, objeto de un documental de Humberto Solás, o el Ballet-teatro filmado por Irene López Kuchilán en **Hablas como si me conocieras**, ambos de 1989). El impacto del cine sobre la sociedad cubana está ampliamente comprobado, tanto en los teatros como en la televisión, sin hablar del éxito siempre renovado del Festival de La Habana.

La supuesta polarización entre intelectuales oficialistas y disidentes, aplicada de manera mecánica a Cuba por los aprendices en kremlinología, no permite apreciar los conflictos realmente existentes en la isla. La línea de diferenciación entre los elementos críticos y los conservadores atraviesa al mismo Partido Comunista Cubano y a la Unión de Jóvenes Comunistas (así como en el pasado dividía a la militancia del Partido Socialista Popular, por ejemplo en el debate Blas Roca-Alfredo Guevara de 1963). Pero distancias y diferencias no deben conducir a olvidar una lección de Europa oriental muy anterior a la caída del muro de Berlín: la asfixia de las alternativas de izquierda favorece en última instancia a toda clase de conservadores, primero a los conservadores "de izquierda" y luego a los conservadores a secas.

Por eso resulta fundamental que el cine cubano pueda mantener su rumbo.



Mujer Transparente, (1990); (Laura, de Ana Rodríguez).

- (1) Paulo Antonio Paranagua, "Nouvelles de La Havane: une restructuration du cinéma cubain", *Positif* n° 328, Paris, Junio de 1988, pp. 23-32 ["News from Havana: a Restructuration of Cuban Cinema", *Framework* n° 35, Londres, 1988, pp. 88-103].
- (2) Lisando Otero, *Arbol de la vida*, Siglo Veintiuno editores, México, 1990.
- (3) Senel Paz, *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, "Edición Homenaje", Ediciones de la Cultura, Dirección de Información/Ministerio de Cultura, La Habana, 1991. La primera lectura pública del cuento fue todo un éxito, con varios minutos de ovación.
- (4) La controvertida personalidad de Virgilio Piñera ha sido reivindicada recientemente por la revista *Unión* (n° 10, Año III, UNEAC, La Habana, abril-mayo-junio de 1990), que incluye fragmentos inéditos de su autobiografía.

3) CONTRA EL REALISMO SOCIALISTA, POR LA LIBERTAD DE CREACION

Desde una primera discusión interna en 1961, el ICAIC se ha alzado contra toda reducción utilitarista del arte y ha luchado contra las concepciones dogmáticas de la cultura. La polémica pública con el veterano dirigente comunista Blas Roca en 1963 es un buen ejemplo de ello: Alfredo Guevara, director del ICAIC, confiere entonces al artista la dimensión de testigo y profeta. La publicación del libro de Glauber Rocha (**Revisión crítica del cine brasileño**, 1965) fue una forma de defender la "política del autor". Las mismas películas participan en el debate, sobre todo las de Gutiérrez Alea ("Titón"). **La muerte de un burócrata** (1966, 1,4 millones de espectadores) crítica directamente a los partidarios del "realismo socialista" y a los fabricantes de iconos revolucionarios. **Memorias del subdesarrollo** (1968, vista por un millón de cubanos) contradice punto por punto los dogmas zhdanovianos e impone un muy irreverente héroe problemático. Quince años después, Titón consideró necesario reanudar la discusión tanto en **Hasta cierto punto**, como en su ensayo **Dialéctica del espectador** (1982), sin olvidar los films **Una pelea cubana contra los demonios** (1971), contra el fanatismo ideológico, y **La última cena** (1976), acerca del doble lenguaje y la doble moral. No estuvo solo en esa pelea contra los demonios del dogmatismo. Incluso el documental logra escapar en ciertos casos a las obligaciones institucionales: **Escenas de los muelles** (Oscar Valdés, 1970) vuelve su mirada, con redoblada agudeza, hacia un medio proletario marcado por la marginalidad, considerado inoportuno en la época de la prohibición de P.M. (Sabá Cabrera Infante - Orlando Jiménez Leal, 1961). El reflujo de los años setenta replanteará muchas cuestiones: Humberto Solás estuvo en el corazón de las polémicas con **Un día de noviembre** (1972), bloqueado durante varios años, y sobre todo **Cecilia** (1982), pero el ICAIC terminó quedando con la última palabra. Su reestructuración interna y la formación de tres grupos de creación (1987) consagra la primacía de los autores sobre las decisiones.

Un foco de resistencia al Stalinismo

El ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficas) contribuyó a la defensa y difusión de algunas propuestas en materia de arte y sociedad que se alejan e incluso contraponen al stalinismo.

1) AFIRMACION DE IDENTIDADES COLECTIVAS E INDIVIDUALES

Creada sobre la base de las nuevas fuerzas políticas que dirigieron efectivamente la Revolución contra Batista, el ICAIC participó en el proceso de recuperación de la dignidad y expresión de la nacionalidad durante los años de radicalización (los sesenta). Las películas cubanas enraizaron ese sentimiento comunitario en la Historia, estableciendo un vínculo entre la actualidad y el pasado. El ICAIC integró el cine al resto de América Latina, desde el primer Encuentro Continental de Cineastas en Viña del Mar (1967), hasta la creación de la Escuela Internacional de San Antonio de los Baños, pasando por el Festival de La Habana (1979) y el desarrollo de las coproducciones, un factor de influencia en los dos sentidos. Esos elementos de identidad constituyen ingredientes esenciales de la cultura local y por ende antidotos a los injertos ideológicos importados, cuya implantación ha sido más superficial y circunscrita de lo que suele pensarse (su carácter litúrgico no las vuelve menos nefastas). Si algunos de esos aspectos pudieran considerarse dentro de las orientaciones oficiales, la afirmación de las raíces africanas (antes despreciadas y marginalizadas) permanece más conflictiva e incluso polémica de lo que se supone. Ni el film histórico ni lo temas contemporáneos escapan a las discusiones, respecto a mentalidades y creencias colectivas y a actitudes individuales.

2) A FAVOR DE LAS MUJERES, CONTRA EL MACHISMO

Esta orientación ha sido mantenida por el ICAIC desde los documentales pioneros y el clásico **Lucía** (Humberto Solás, 1968), a pesar de la impaciencia de algunos críticos oficiales, para quienes la cuestión de la Igualdad y de las relaciones entre los sexos ya fue suficientemente machacada. Recordemos el debate nacional provocado por **Retrato de Teresa** (Pastor Vega, 1979), visto por un millón y medio de cubanos (la Isla tiene diez millones de habitantes), que resurgió luego con la difusión de la teleserie brasileña **Malú Mulher**. La trascendencia de esta cuestión va mucho más allá de sus aspectos socioeconómicos y linda con una serie de bloques ideológicos, prejuicios y tabúes acerca del comportamiento sexual de los individuos y también respecto a las proyecciones políticas del machismo en la esfera del poder. Cuestión controvertida ayer como hoy: las resistencias al cambio se sitúan alternativamente en las cumbres y en la base de la sociedad. **Mi Aporte** (1969), indagación feminista de Sara Gómez desagradó por lo visto a la Federación de Mujeres Cubanas y permaneció archivada, pero la cineasta perseveró en esa línea con **De cierta manera** (1974). A través de esta problemática el cine cubano reanudó con los temas contemporáneos, gracias a **Hasta cierto punto** (Tomás Gutiérrez Alea, 1983) y a las comedias de Juan Carlos Tabío y Rolando Díaz, que lograron entablar un diálogo fructuoso con el público.

4) CONTRA LA BUROCRACIA, POR LA IGUALDAD Y LA TRANSPARENCIA

En un texto lúcido, el cineasta y escritor Jesús Díaz enumera los rasgos esenciales de la burocracia cubana: el oportunismo, los privilegios y el voluntarismo (*). Una de las primeras alertas contra las cristalizaciones burocráticas fue la obra de Titón, tan temprano como en el 1966 (**La muerte de un burócrata**). **Ustedes tienen la palabra** (Manuel Octavio Gómez, 1973) critica el despilfarro, los tráficos individuales y las responsabilidades de los dirigentes, pero queda entonces como algo aislado. **Techo de vidrio** (Sergio Giral, 1982) vuelve sobre la corrupción, persistente puesto que ligada a graves carencias, y se preocupa con la impunidad de los funcionarios y la desigualdad frente a la justicia, pero tendrá que aguardar varios años de purgatorio antes de estrenarse. Desde comedias como **Se permute** (Juan Carlos Tablo, 1983, más de dos millones de espectadores), sobre la crisis de la vivienda y las imperfecciones del sistema, el burócrata ha sido a menudo sometido a juicio en las pantallas: mencionemos apenas **Lejanía** (1985), de Jesús Díaz, justamente.

5) POR UN DIALOGO CON EL EXILIO

Memorias del subdesarrollo ya abordaba sin histeria el desgarramiento producido por el éxodo masivo de los cubanos que rechazaron la Revolución. El documental **55 Hermanos** (Jesús Díaz, 1978) echaba un primer puente hacia la segunda generación de los exiliados cubanos, un diálogo enseguida interrumpido por la salida en masa a partir del puerto de Mariel. Eso no le impidió a Jesús

Díaz volver sobre esta cuestión candente (puesto que divide las familias y choca con las intransigencias de una y otra parte), con la puesta en escena del reencuentro de una madre y su hijo en **Lejanía** película que suscitó discusiones y resistencias.

Estas posiciones combinan problemas individuales y colectivos a la vez, que han transformado al ICAIC en un foco de resistencia al stalinismo, de cuestionamiento antiburocrático y renovación. Desde luego, eso no significa en absoluto que todos en su seno y cada uno de los films compartan estas orientaciones, expresadas con mayor o menor énfasis según las coyunturas (en resumidas cuentas, podríamos afirmar que esos valores están en alza durante los años sesenta, luego refluyen y se recuperan a partir de los ochenta). Resulta posible encontrar incluso películas en perfecta contradicción con estos puntos de vista: sin embargo, un análisis de la producción cultural, que no se reduce por supuesto a meras estadísticas, permite verificar qué posiciones predominan, se imponen o ganan terreno. En cambio, existen otras instituciones en Cuba, en el mismo campo cultural, que presentan una línea opuesta a la del ICAIC. Y las relaciones de fuerza entre esas diversas instancias varía según el momento. La historia cultural de la Revolución cubana (y la Historia a secas) todavía queda por escribir: esta interpretación del papel y lugar del ICAIC se inserta en ella y seguirá estando por lo tanto sujeta a discusión.

Coproducciones

Desde la formación de los grupos de creación, el ICAIC ha mantenido su orientación hacia las coproducciones, por afán de solidaridad con otras cinematografías latinoamericanas, y

no tanto por interés a corto o mediano plazo de los cineastas cubanos. Han beneficiado de ello en estos últimos años a Perú (**Lima 451**, Rafael Zalvidea, 1987; **La memoria ancestral**, Gianfranco Annichini, 1987; **La manzanita del diablo**, Federico García, 1989; **Rímac-Tampu**, Rafael Delucchi, 1989; **La Gringa**, Alberto Durant, 1990; **Color de mujer**, Nora de Izcue, 1990; **Su paso por la vida y ¿Mamani Vals?**, Francisco Adrianzén, 1990), Colombia a pesar de la falta de relaciones diplomáticas (**Técnicas de duelo**, Sergio Cabrera, 1987; **Confesión a Laura**, Jaime Osorio, 1990; **Martin Fierro**, Fernando Laverde, 1990), Bolivia (**La Nación Clandestina**, Jorge Sanjinés, 1990), Nicaragua (**El Espectro de la guerra**, Ramiro Lacayo, 1988), Venezuela (**El Espantapájaros**, Leopoldo Ponte, 1990), sin olvidar a Burkina-Faso (**Desebagato/El último salario**, Emmanuel Kalifa D. Sanon, 1987).

Sin embargo, la nueva tendencia a buscar los mismos apoyos en el exterior que los demás cineastas latinoamericanos queda comprobada con la serie de coproducciones cubanas que revelan el papel protagonista asumido por Televisión Española: **Papeles secundarios** (TVE), **Cartas del Parque** (TVE), **Un señor muy viejo con unas alas enormes** (TVE + Italia), **Barroco** (1989) y **Latino Bar** (del mexicano Paul Leduc, 1990, TVE), **La Bella del Alhambra** (TVE), **El Siglo de las Luces** (de Humberto Solás, 1991, basada en Alejo Carpentier, con participación de las Sociétés Française de Production, Unión Soviética y España).

Hay que añadir las prestaciones de servicio para España (**Nazca**, Benito Rabal, 1990), Suiza (**Barrio Negro**, Pierre Korainik, 1989), Hungría (**Robinson**, Timar Peter, 1990), etc. El bloqueo decretado por Washington le impidió a Sidney Pollack filmar **Havana** en Cuba, como lo hubiera deseado, pero uno puede reconocer a pesar de eso algunas tomas de la Bahía y el Malecón habaneros, absolutamente auténticos...

(*) Jesús Díaz, "Les défilés de la contemporanéité", **Le Cinéma Cubain**, bajo la dirección de Paulo Antonio Paranagua, Ediciones del Centro Georges Pompidou, Paris, 1990.

