

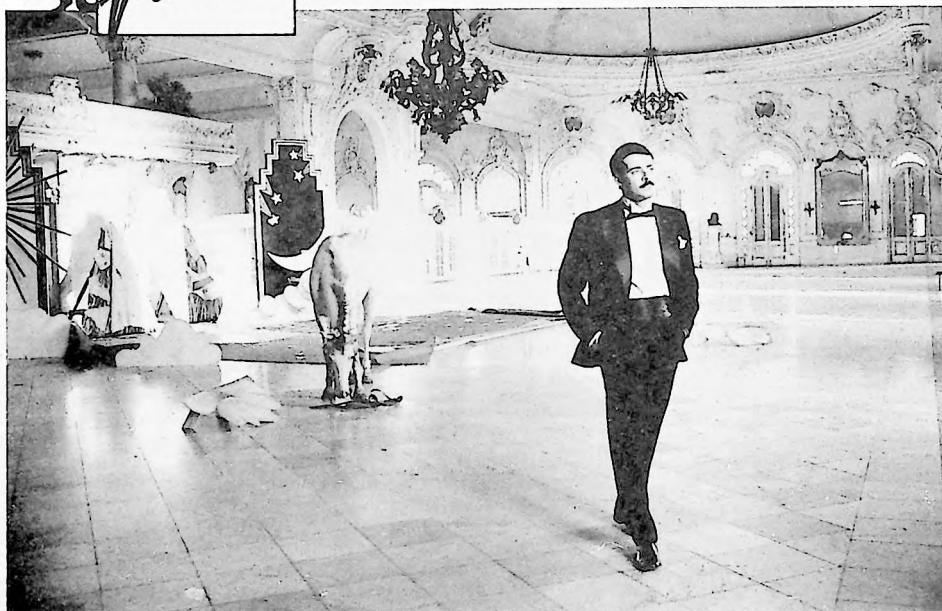
encuadre

NUM.	MES	AÑO
16	ENE. FEB.	93

Separata

EXJALA GRATIS CON

40
encuadre



AMBROSIO FORNET

Cuba: El cine de
ficción en su contexto
(1959-1987)

AMBROSIO FORNET

Cubano. Nació en Veguitas (Bayamo, provincia de Oriente) en 1932. Realizó estudios en la Universidad de New York y en la Universidad Central de Madrid (1957-1959). Dirigió las ediciones Arte y Literatura (1964-1971). Crítico literario, ha colaborado en diversas publicaciones cubanas y extranjeras. Su libro de cuentos **A un paso del diluvio** apareció en Barcelona en 1958. Autor de obras de crítica (**En tres y dos**, 1964, **En blanco y negro**, 1967) y de varias antologías y compilaciones (**Antología del cuento cubano contemporáneo**, 1967, **Cuentos de la Revolución Cubana**, 1971, **Valoración Múltiple de Mario Benedetti**, 1976). Tradujo **Mientras agonizo**, de William Faulkner. Entre 1973 y 1975 escribe y rueda documentales didácticos producidos por el Departamento de Cine Educativo (CINED), adscrito al Ministerio de Educación. A partir de 1979 es asesor literario del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), donde también se ha desempeñado como guionista: **Aquella larga noche** (1979), **Retrato de Teresa** (1979) y **Habanera** (1984). Ha dirigido talleres de guión, tanto en Cuba como en el extranjero, y coordinado el área de esa especialidad en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños. Es autor de las compilaciones **Cine, literatura y sociedad** (1982), **El guionista y su oficio** (1987) y **Alea: una retrospectiva crítica** (1987). Su texto **Alea: diez notas en busca de un autor** apareció en esta misma colección (**Encuadre 35**).

1. Los límites de la mirada

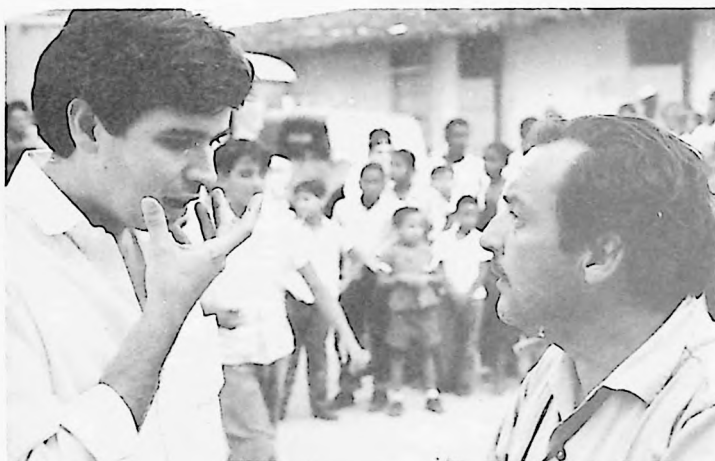
Suelo recordar una sobria advertencia de Chesterton que tal vez no pasa de ser una *boutade* pero que me ayuda a estar en guardia frente al determinismo de salón y las conclusiones apresuradas. Aludiendo a las teorías de Taine, Chesterton prevenía: "No es la sangre ni la lluvia las que han creado a Inglaterra, sino la esperanza, lo que todos sus muertos desearon; Francia no fue Francia gracias a las calaveras de los celtas ni al sol de la Galia: Francia fue Francia porque quiso serlo".

Algo de ese espíritu adánico y voluntarioso se instauró en Cuba al triunfo de la Revolución y contribuyó a que surgieran y se desarrollaran ciertos fenómenos que en otro contexto serían inexplicables. Uno de ellos es el movimiento cinematográfico cubano.

Lo que sigue es un recuento esquemático de ese movimiento en sus primeros treinta años de existencia.¹ Me refiero sólo a los largometrajes de ficción producidos por el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), algunos de los cuales —en especial los de Tomás Gutiérrez Alea y de Humberto Solás— merecerían, aun en panoramas de esta naturaleza, un tratamiento más minucioso.² Admito que al excluir los filmes de otras procedencias y, dentro de la propia producción del ICAIC, los documentales y los dibujos animados —la obra de Santiago Alvarez y de Juan Padrón, por ejemplo, inseparables del proceso de desarrollo del cine nacional—,³ este recuento se hace ostentadamente restrictivo y vulnerable. Pero confío en que eso no lo descalifique como introducción al tema, por lo menos entre aquellos lectores de la revista menos familiarizados con la trayectoria del cine cubano.



Un soplo onírico recorre el primer cuento de *Lucía* (1968).



Humberto Solás (izq) con el fotógrafo Jorge Herrera en un momento del rodaje de *Lucía*.

2. En busca del interlocutor

A mediados de los años cincuenta varios cinéfilos de La Habana se agruparon en la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo. Al triunfar la Revolución algunos de ellos —Alfredo Guevara, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, José Massip...— constituyeron el núcleo de los fundadores del nuevo cine cubano. Dos de ellos —García Espinosa y Alea— habían estudiado cine en el Centro Sperimentale de Roma, a principios de la década; y todos participaron en la filmación de un documental sobre las condiciones de vida de los carboneros en la Ciénaga de Zapata, titulado *El Mègano* (1956). La policía de Batista secuestró el documental y detuvo a García Espinosa, su director, confiando en que eso serviría de escarmiento al intrépido grupo y a sus colegas de Nuestro Tiempo.

En marzo de 1959 se promulgó la Ley que creaba el ICAIC (de hecho, la primera ley revolucionaria en el campo de la cultura). La institución tenía por delante una tarea gigantesca: la de fundar y promover un movimiento cinematográfico partiendo virtualmente de cero. Había que comenzar transformando no sólo el carácter de un producto —el tipo mismo de películas a realizar— sino de todo un proceso, el sistema de producción, exhibición y consumo de películas tal como operaba en los marcos de la sociedad capitalista dependiente.

En 1960 se produjo la nacionalización de las grandes empresas de distribución y exhibición cinematográficas, que culminó en los cinco años siguientes con la compra de las salas que pertenecían a pequeñas empresas o propietarios individuales. En 1965 el ICAIC poseía ya todo el sistema de distribución y exhibición del país, y entretanto se había ido planteando una estrategia de desarrollo centrada en "la búsqueda de un nuevo interlocutor"⁴ capaz de apreciar y exigir formas de comunicación descolonizadas y participativas. Alfredo Guevara,

fundador y primer presidente del ICAIC, formuló esa estrategia diciendo que el cine cubano sólo tenía un objetivo, la autenticidad, un enemigo, el conformismo, y un compromiso, hacer películas para todos los públicos con "una actitud ética y estética que comporte respeto a la dignidad del espectador y preocupación por su sensibilidad, información y cultura". La contradicción arte/industria parecía hallar ahí un primer punto de equilibrio. Al definirse en función de una imagen de los consumidores potenciales, la rentabilidad de las películas dejaba de ser un fin en sí misma. El éxito se reconocería a través de los logros artísticos, el logro artístico por su autenticidad —es decir, por su inserción dinámica en los códigos de nuestra cultura—, y la autenticidad por la capacidad del film para establecer una comunicación enriquecedora con el público. En la base de todo el proceso se hallaba ese principio elemental de la sociología marxista según el cual el artista, al crear una nueva obra de arte para el espectador, crea también un nuevo espectador para la obra de arte. Sin esa cadena de acciones y reacciones recíprocas sería imposible imaginar siquiera el surgimiento y desarrollo de una nueva cultura: sólo un espectador renovado puede imponer a los artistas la necesidad de una renovación cultural profunda. El segundo punto de equilibrio debía buscarse en la propia organización del trabajo, pues siendo la contradicción arte/industria "inherente a la naturaleza misma del cine" era preciso hallar formas organizativas que evitaran el predominio sistemático de un polo sobre el otro.⁵

Entre 1961 y 1962 se desató una verdadera "campaña de alfabetización cinematográfica" en las zonas rurales del país por medio del Cinemóvil, un sistema de unidades proyectoras de 16 mm, con sus propias plantas eléctricas, que podían ser trasladadas en camiones (y más tarde en mulos y botes) hasta

los lugares más recónditos. La pantalla se alzaba a la intemperie, como la carpa de un circo, o bajo rústicos cobertizos de palma. De este modo, en el curso de una década centenares de miles de campesinos y pescadores pudieron presenciar el milagro del cine "por primera vez" y llegaron a constituir uno de sus públicos más fieles.⁶ En las zonas urbanas el problema más simple, pese a la escasez de recursos, era construir salas donde no las hubiera y remozar las existentes donde fuera necesario; el problema más complejo era equilibrar la programación con películas de todas partes del mundo, de acuerdo con el propósito irrenunciable de "descolonizar las pantallas" y, por extensión, el gusto de los espectadores habituados al cine comercial. En cuanto a la divulgación y la crítica, se impulsó a través de los medios tradicionales y se enriqueció de forma decisiva con la creación, en 1960, de la Cinemateca de Cuba y la revista *Cine Cubano*.

3. La fase de exploración (1959-1965)

A falta de una tradición nacional era necesario salir al mundo y, con la mayor humildad, "tocar todas las puertas, recorrer todos los caminos": el neorrealismo italiano, la Nueva Ola francesa, el cine independiente norteamericano, los clásicos soviéticos... El reto consistía en asimilar críticamente sus hallazgos para luego insertarlos en la corriente de vanguardia de la cultura cubana y crear así condiciones favorables para el eventual surgimiento de un cine de valor artístico, nacional, inconformista, barato y rentable.⁷

La improvisación era el riesgo ineludible en esta etapa. De hecho, su costo en energías y recursos sólo pudo atenuarse gracias a la ayuda desinteresada de notables cineastas que durante períodos más o menos largos contribuyeron a la formación de documentalistas a través de conferencias, seminarios, talleres y prácticas de rodaje: el danés Theodor Christensen, el holandés Joris Ivens, el francés Chris Marker, el soviético Roman Karmen... Cesare Zavattini fue coguionista de **El joven rebelde** (1961), una de las primeras películas del ICAIC. La necesidad convirtió al organismo en un vasto taller cinematográfico donde la propia marcha del proceso productivo creaba un vínculo orgánico entre la teoría y la práctica.

Como era de prever, los primeros en filmar largometrajes de ficción fueron los que ya tenían formación académica y cierta experiencia profesional: García Espinosa y Alea, que en 1960 terminaron **Cuba baila e Historias de la Revolución**, respectivamente, estrenadas en orden inverso porque la segunda pareció más atractiva desde el punto de vista temático. En el marco de un nuevo tipo de comedia costumbrista, donde el humor y la música contribuían a poner de manifiesto la intención de crítica social (dirigida hacia formas de conducta pequeñoburguesas y colonizadas), **Cuba baila** inauguró una corriente temática que todavía no parece haberse agotado. Desde



Adela Legrá: el reconocimiento de una estética profundamente arraigada en la idiosincrasia popular.



Tarde de toros a la cubana: humor y parodia en *Las aventuras de Juan Quín Quín* (1967).

Entretanto, la situación interna del país era muy tensa. Estados Unidos había roto sus relaciones diplomáticas y ya la CIA implementaba dos líneas de acción para derrocar al gobierno revolucionario: la invasión militar (con un ejército formado por exiliados cubanos) y la desestabilización interna (a través del robo masivo de cerebros y los actos terroristas, especialmente sabotajes y secuestros de aviones y embarcaciones menores). El país entero estaba en pie de guerra. No extraña, pues, que cuando finalmente, en abril de 1961, se produjo la invasión —para los revolucionarios, victoria de Girón; para el enemigo, *Bay of Pigs fiasco*— fuera derrotada en menos de setenta y dos horas. Días antes Fidel había proclamado el carácter socialista de la Revolución. Así —en medio de un implacable bloqueo comercial que dura todavía— se inició otra etapa de enfrentamientos que culminaría en octubre de 1962 con la llamada, en Cuba, Crisis de Octubre, y en el extranjero, Crisis de los Cohetes o del Caribe. La misma sería resuelta mediante negociaciones bilaterales soviético-norteamericanas, a espaldas de Cuba y al borde mismo de la confrontación nuclear.

En un proceso que comenzó antes y terminó después de la invasión mercenaria, un hecho en sí mismo intrascendente cobró cierta notoriedad a partir de su inesperado desenlace. La Comisión Evaluadora del ICAIC rechazó la solicitud de Sabá Cabrera, un joven cineasta aficionado, para que en las salas de cine se exhibiera su documental *PM*, recién transmitido por la televisión nacional. En una atmósfera política menos tensa, *PM* —corto de muy buena factura sobre la vida nocturna en la zona portuaria de La Habana— hubiera pasado inadvertido fuera del círculo de los aficionados; pero en el clima de plaza sitiada y exaltación patriótica en que vivía el país, aquella imagen parcial y conformista de la realidad pareció a los dirigentes del ICAIC un testimonio de resuelta apatía ante el compromiso revolucionario. La decisión —públicamente discutida con los intelectuales— suscitó inquietudes en muchos de ellos, que creyeron hallarse ante una manifestación de dogmatismo o de tendencias burocráticas, y esto planteó la necesidad de que el gobierno revolucionario definiera claramente ciertos principios básicos de política cultural. Fue así como en junio de 1961 —a sólo dos meses de la victoria de Girón— se celebraron en la Biblioteca Nacional varios encuentros entre los escritores y artistas, por una parte, y el Primer Ministro (Fidel Castro), el Presidente de la República (Osvaldo Dorticós) y otros altos dirigentes.

el punto de vista estilístico ambas películas pagaban tributo al neorrealismo, no sólo por la formación académica de sus directores, sino también —y quizás sobre todo— porque en ese momento de tanteos y urgencias expresivas la estética neorrealista parecía indicar un camino, dado su estrecho vínculo con la realidad inmediata (lo que a su vez se traducía en formas de producción menos costosas y en una dramaturgia ajena a lo espectacular). La participación, en la película de Alea, de Otello Martelli —el fotógrafo de Rossellini en *País*— y de Zavattini en *El joven rebelde*, la segunda película de García Espinosa, contribuyó tal vez a reforzar la orientación estética de los cubanos.⁸ Hubo también un aporte en el plano de la estructura narrativa. La división por cuentos o episodios —casi siempre unidos entre sí por un simple nexo temático— provenía justamente de *País*; fue vista como una solución providencial y empleada con desigual fortuna en varias películas de esta etapa. La otra "solución" fue hacer coproducciones u ofrecer la dirección de películas a cineastas extranjeros para que nuestros artistas y técnicos, integrados a los equipos de filmación, pudieran entrenarse como asistentes u operarios. Sólo dos de las ocho películas realizadas entre 1961 y 1963 fueron dirigidas totalmente por cubanos; y sólo Alea hizo prometedoras incursiones en más de un género con *Las doce sillas* (1962) y *Cumbite* (1964). Lo demás se disolvía en la anécdota, el amateurismo, los intentos de aclimatar la Nueva ola y los balbuceos de una dramaturgia que no acaba de hallar el punto de equilibrio entre la épica y el drama.⁹

políticos y culturales, por la otra. Al clausurar los debates con el discurso conocido como "Palabras a los intelectuales", Fidel resumió la actitud oficial ante la controversia con su célebre frase: "Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada". Para la mayoría de los intelectuales y artistas eso significaba disponer sin reservas del espacio creativo donde podían conciliarse el máximo de revolución con el máximo de libertad; en cambio, para los liberales (que rechazaban el socialismo) y para los dogmáticos (que se creían sus infalibles guardianes) ese espacio reducía su capacidad de maniobra, de modo que unos y otros se las ingeniaron para interpretar la declaración a su manera, aunque la arbitrariedad de los dogmáticos tenía el agravante de encubrirse con la fraseología revolucionaria. A los efectos prácticos, por tanto, el espacio abierto por "Palabras a los intelectuales" era un territorio en disputa que diariamente habla que defender o reconquistar.

Durante casi todo el período —en el que el sectarismo tuvo que ser públicamente condenado para evitar una dramática escisión de las fuerzas revolucionarias— los intelectuales y artistas más lúcidos, entre ellos numerosos cineastas, mantuvieron una intensa lucha ideológica contra quienes defendían abierta o solapadamente la versión tropical del realismo socialista o, más a menudo, un populismo que oscilaba entre la demagogia y la simple ignorancia. Fue tal vez Alfredo Guevara quien mejor expresó no sólo el criterio sino también el estado de ánimo prevaleciente en el ICAIC cuando advirtió que no había madurez sin herejía y que seguir caminos trillados equivaldría a "traicionar la Revolución para convertirse en rumanes".¹⁰

4. El despegue (1966-1969)

Con raras excepciones, los filmes argumentales habían venido dando la visión de un mundo eminentemente urbano, centrado en los conflictos individuales o en la condena moral de la sociedad prerrevolucionaria. El ámbito rural, en su costado épico —lucha de los guerrilleros en la Sierra Maestra, formación de la conciencia revolucionaria entre los campesinos— no había vuelto a aparecer en el género desde que Alea y García Espinosa lo introdujeron a principios de la década. Prevalecía entonces en los filmes de ficción un lenguaje que ya empezaba a ser irremediabilmente arcaico —desarrollo lineal de la historia, cámaras casi inmóviles, modos de actuar y de iluminar convencionales...— y que se había ido transformando gradualmente, tanto en la obra de los veteranos como de los principiantes, por la influencia de la Nueva Ola, del Free-Cinema y, sobre todo, de nuestro propio movimiento documentalístico, que en su vertiginoso desarrollo comenzaba a proponer una estética más espontánea (y que se había hecho técnicamente viable con la adquisición de nuevas cámaras). El vuelco era, por tanto, previsible; pero no obstante el mediometraje **Manuela** (1966) de Humberto Solás, produjo el impacto de lo inesperado. Solás apenas tenía veintitrés años y alguna experiencia compartida en la dirección de cortos argumentales. Aunque la historia de **Manuela** no era nada del otro mundo —una joven campesina de la Sierra Maestra que se rebelaba contra la injusticia y a través del amor a un guerrillero asume la ética revolucionaria—, sus contextos, por sí solos, aportaban una gran carga semántica. Aquella atmósfera insólita, el acento típicamente serrano de la improvisada actriz (Adela Legrá), la belleza salvaje de su rostro anguloso, esa mezcla nunca antes vista en la pantalla produjo una especie de agnórisis colectiva, el reconocimiento de una estética mestiza profundamente arraigada en la idiosincracia popular.

Factor importante del éxito fue, pues, la fotografía de Jorge Herrera, de quien puede decirse que en esta etapa transformó —literalmente hablando— la imagen del cine cubano.¹¹ Un crítico observa, con razón, que el encanto visual del film se impone desde el principio gracias al “acertado empleo del lente y los encuadres, el cuidado del ritmo y, sobre todo, el hábil manejo de la cámara en mano”; y añade que al compararse con las primeras películas del ICAIC, “**Manuela** muestra la distancia que, en términos de evolución lingüística, recorrió el cine cubano en unos pocos años”.¹²



Burocracia y basura. Salvador Wood en *La muerte de un burócrata* (1966)

Dos comedias de asunto contemporáneo completan la exigua producción de 1966: **Papeles son papeles**, de Fausto Canel, y **La muerte de un burócrata**, de Alea. La primera acabó frustrándose por falta de coherencia narrativa, aunque partía de una idea tan promisoriosa como la del “cambio de moneda” una operación imprevista que se realizó en 1961 para desvalorar los billetes de banco sacados clandestinamente del país; la segunda, en cambio, tuvo un éxito espectacular de crítica y de público y ha pasado a ser un clásico del género. Algo parecido ocurrió al año siguiente con **Las aventuras de Juan Quin Quin**, de García Espinosa, cuyos millones de espectadores la convirtieron (hasta hoy) en la más popular de las películas cubanas, hecho en el que sin duda han influido amplios sectores del público adolescente y provinciano. Basada en una novela de aliento picaresco, el film cuenta a su modo la historia de un avisado campesino que trata de sobrevivir en un medio hostil desempeñando los oficios del hambre o de la

suerte: monaguillo, torero, Cristo crucificado o faquir de circo, y por último —después de un intento de trabajar la tierra como aparcerero frustrado por la codicia del terrateniente—, jefe de una guerrilla tan audaz como pintoresca. Lo curioso, por inusual, es que —gracias a la frescura de sus propuestas formales— el film se convirtió también en un favorito de los cinéfilos. En efecto, **Juan Quin Quin** es al mismo tiempo una divertida comedia de enredos y aventuras, apta para todos los públicos, y un tipo de cine que por su capacidad de parodiarse a sí mismo —poniendo en evidencia el carácter estereotipado y la función hipnótica de sus recursos expresivos, sobre todo los que provienen del *western*—, ejerce una extraña fascinación sobre la crítica erudita. Con espíritu muy brechtiano y muy carnavalesco a la vez.¹³ García Espinosa revela sobre la marcha aquellos mecanismos que —en sentido liberal y figurado— “cautivan” al espectador y ayudan a mantenerlo intelectualmente en cautiverio, operación que equivale a

mencionar los trucos del mago en el momento mismo en que éste saca el conejo de la chistera. "Los efectos de distanciamiento que se emplean en las interminables aventuras del film —observa con razón Anna Marie Taylor—, obligan al espectador a tomar plena conciencia de que la ilusión cinematográfica es inseparable de las convenciones del género".¹⁴

Había formas igualmente imaginativas aunque menos jocosas de abordar una realidad marcada por el soplo de la epopeya, y bastó una simple coyuntura histórica para que los cineastas las descubrieran espontáneamente. Dicha coyuntura fue el centenario del inicio de las guerras de independencia, hecho que adquirió vigencia inusitada al ser colocado en una nueva perspectiva: la de la *continuidad* de las luchas revolucionarias del pasado y el presente. El espíritu de la época generó todo un campo semántico que aludía con orgullo a ese fenómeno de continuidad, de sucesión, de relevo; se habló entonces de los Cien Años de Lucha (1868-1968), de una "segunda independencia", de los revolucionarios de hoy como "mambises del siglo XX"... El ICAIC había puesto en marcha distintos proyectos orientados no sólo a conmemorar el centenario sino sobre todo a "rescatar" la verdadera imagen de la nación, encubierta, adulterada o neutralizada por los ideólogos burgueses.¹⁵ Humberto Solás aludiría años después a la "sintonía" que se produjo entonces entre lo social y lo creativo, tal vez porque la demanda misma resumía otras urgencias: la búsqueda de un lenguaje descolonizado y la consiguiente afirmación de una identidad cultural cuyos términos ya había formulado Martí, casi un siglo antes, en su famoso ensayo *Nuestra América*. Había, por último, el intento de reflexionar sobre una experiencia colectiva que moldeó espiritualmente a toda una generación, la necesidad de construir el marco de referencia conceptual que permitiera orientarse

en el torbellino de los acontecimientos. La socorrida idea de que toda historia es historia contemporánea —aunque sólo sea porque no puede organizarse ideológica y narrativamente más que desde la óptica actual—, se concretó de pronto en términos audiovisuales con filmes como *Hombres de Mal Tiempo* (1968), notable docudrama del argentino Alejandro Saderman, y los largometrajes de ficción *Lucía*, de Solás, *La Odisea del General José*, de Jorge Fraga, y *La primera carga al machete*, de Manuel Octavio Gómez, los dos primeros de 1968 y el último de 1969. *Memorias del subdesarrollo* (1968), de Alea cuyo protagonista, como buen burgués, es un declarado antihéroe— debe colocarse en sitio aparte, aunque dentro del mismo contexto. Un film como *La ausencia* (1968), de Alberto Roldán —drama existencial contado a la manera de *Hiroshima mon amour*— toca también el tema de la historia, aunque tangencialmente.

Lo que en *Manuela* había sido, dos años antes, la insinuación de una promesa, en *Lucía* se revelaba como una espléndida madurez; esa historia única y sucesiva de tres generaciones de mujeres era obviamente el resultado de "una saludable comunión entre la experiencia revolucionaria y el acto de creación artística" —según apuntó alguna vez el propio autor— y fue vista como una gran metáfora de la historia de la nación y de las luchas por su definitiva independencia. Un crítico ha creído hallar en la *Orestíada*, de Esquilo, el más remoto antecedente de este film, en el que la historia, la política y las relaciones amorosas se mezclan indisolublemente.¹⁶ *La primera carga al machete*, en cambio, introduce la historia en bruto y con un nivel de violencia visual que por momentos resulta irresistible. El film cuenta, apelando a un puntual recurso metonímico, cómo el machete se transformó, un día de abril de 1869, en arma de combate de los mambises, cuyas

cargas de caballería se hicieron legendarias, precisamente, por el terror que inspiraba el machete. En esta curiosa modalidad de docudrama, ciertos recursos como la puesta en escena, el uso de la cámara en mano y el sonido sincrónico le imprimen a la reconstrucción de época la vertiginosa inmediatez del reportaje o el noticiero.

El movimiento de experimentación y búsquedas que había comenzado a cuajar tres años antes llegaban ahora a su madurez y permitía señalar dos rasgos distintivos del nuevo cine cubano. Uno era su profunda historicidad, es decir, su manera de insertarse creativamente en un proceso de afirmación de la conciencia nacional afincado no sólo en la doctrina sino también en la práctica revolucionaria; el otro era su tendencia a abolir las fronteras entre el documental y la ficción para lograr así que los filmes de este último género, además de su tradicional función recreativa, cumplieran una función concientizadora dando al espectador una visión dinámica y compleja de su propia realidad.¹⁷

La súbita explosión de creatividad y audacia lingüística tendría también, a la larga, un aspecto negativo: fijó en la mente de sus admiradores la imagen de un cine experimental, de vanguardia, ajeno por completo a las convenciones del género (en especial la de la dramaturgia y la narrativa tradicionales, precisamente las que permitían atraer y sostener el interés de grandes sectores del público).

gigantesca zafra que debía culminar en 1970 con la producción de diez millones de toneladas de azúcar, la más grande en la historia del país. Esta se hizo, en efecto, pero la meta de los diez millones no se cumplió y el costo social de aquel enorme esfuerzo resultó excesivo.

En situaciones socioeconómicas tan tensas es más que previsible que el resultado de la lucha ideológica favorezca a los sectores

5. Hacia nuevas propuestas (1970-1972)

El debate sobre la identidad cultural —que a su vez involucra el de la función de los intelectuales y artistas en un país en revolución— había adquirido en los últimos años de la década del sesenta una particular intensidad. En 1965, un texto como *El socialismo y el hombre en Cuba*, de Ernesto Ché Guevara, volvía a poner en primer plano el factor "conciencia" en el proceso de construcción del socialismo, frente a quienes pensaban que los estímulos materiales debían recibir la prioridad. La posición de Cuba ante los movimientos de liberación nacional, tanto en América Latina como en otras partes del mundo, se reflejaba en hechos como la Conferencia Tricontinental de Solidaridad (1966) y en textos como *¿Revolución en la Revolución?* (1967), de Regis Debray. La muerte del Ché en Bolivia (octubre de 1967) canceló o aplazó esos proyectos, que además fueron violentamente reprimidos en América Latina con métodos fascistas ya aplicados en Viet-Nam.

En los primeros meses de 1968 ocurren en Cuba tres hechos, no vinculados entre sí, de importancia para la cultura, la política y la economía, respectivamente: se celebra el Congreso Cultural de La Habana con la asistencia de más de quinientos intelectuales de todo el mundo; se descubre una conspiración interna —la llamada "microfracción", punta de lanza del sectarismo— y comienza la Ofensiva Revolucionaria, mediante la cual el Estado se hace cargo de todos los establecimientos que aún pertenecían a propietarios privados. Mientras en París los estudiantes levantaban barricadas y gritaban "¡La imaginación al poder!", en La Habana los que fueron estudiantes, desde el poder, polemizaban sobre el mejor modo de alcanzar la Utopía. La tentación de hacerlo a saltos era muy grande y el intento —realista, pese a todo— se orientó hacia la base económica, es decir, hacia la producción azucarera: en octubre de 1969 todos los "centrales" comenzaron a moler para la



El burgués se burla de su propio pasado: Sergio Corrieri en *Memorias del subdesarrollo* (1968)

extremistas. Mientras los dogmáticos desplegaban sus furiosas campañas contra los homosexuales y las "modas" extranjeras —modas tan diabólicas como los Beatles, las melenas y los *blue-jeans*—, los liberales demostraban ser totalmente incapaces de superar su visión elitista de la literatura y el arte para integrarse al proyecto de desarrollo de una cultura nacional-popular y socialista. Entre mediados de 1967 y fines de 1968 se produjo una áspera polémica —iniciada por el poeta Heberto Padilla en la revista *El Calmán Barbudo* y cerrada por el crítico Leopoldo Avila¹⁸ en la revista *Verde Olivo*— en torno a varios libros recientes y a la situación de la crítica y la literatura en el país. En su primera fase, la polémica culminó, por un lado, con la publicación y rechazo, por parte de la Unión de Escritores, de sendas obras de Padilla y Antón Arrufat premiadas en su propio concurso, y por el otro, con la denuncia de Avila sobre reales o supuestas deformaciones en el campo de la cultura.¹⁹ Era el momento de la

intervención soviética en Checoslovaquia, lo que añadía esa dosis de tensión internacional al debate ideológico interno. En su segunda fase, que tuvo lugar a principios de 1971 —en vísperas del primer Congreso Nacional de Educación—, la polémica se mezcló con provocaciones de tipo político y actividades de un agente enemigo, todo lo cual enturbió el panorama y culminó con la breve detención y posterior autocritica de Padilla —grotesco *mea culpa* al que éste, muy versado en historia de la URSS, supo imprimirle un tono análogo al de los procesos de Moscú. Al parecer, todo se desarrolló tal como los extremistas de uno y otro bando lo tenían calculado. Ambos contaban ahora con un legítimo Disidente; unos, como coartada para justificar sus imposturas; otros, como pretexto para justificar su dogmatismo. En Washington y otras capitales del Mundo Libre los cubanólogos y las agencias de noticias respiraron aliviados: al fin se despejaba el "misterio" cubano. Cuba era ya un país socialista *tipico*.

Para la cultura revolucionaria, lo más lamentable del llamado "caso Padilla" fue que el triunfo de los extremistas —que a los efectos internos se convirtió, de hecho, en un triunfo de los dogmáticos— torció el curso de muchos proyectos colectivos y desvirtuó el sentido del diálogo en torno a los problemas de la descolonización, la identidad cultural y la alianza de las vanguardias política y artística. El debate ideológico se congeló, simple y sencillamente, puesto que se dio por descontado —según el esquema clásico— que polemizar era "dar armas al enemigo". El Consejo Nacional de Cultura implantó una política de corto alcance, condenada de antemano al fracaso, cuyo principal objetivo, sin embargo, parecía ser sumamente ambicioso: desarrollar una "nueva" intelectualidad —sin vínculos orgánicos con la anterior, salvo casos excepcionales— mediante la promoción sistemática de los más jóvenes escritores y artistas y la ampliación del Movimiento de Aficionados.

Alguna vez he llamado Quinquenio Gris al período que se extiende de 1971 a 1976 y concluye este último año con la creación del Ministerio de Cultura. El nivel de la gestión cultural en aquella etapa, sin embargo, no afectó directamente al cine: primero, porque siendo el ICAIC un organismo autónomo tenía su propia política interna; segundo, porque el origen y los modos de producción del cineasta eran distintos, de entrada, a los de otros trabajadores de la cultura. Ya en 1969 Alea trató de explicarlo alegando que los cineastas, en su inmensa mayoría, se habían hecho y desarrollado con la Revolución y por tanto no se concebían profesionalmente a sí mismos más que en estrecha relación con ella.

Por eso, quizás, cuando el mundo de la cultura los fantasmas de Zhdánov y de Pasternak son agitados recíprocamente por unos y otros, levantan viejos miedos y dan lugar a tendencias aberrantes que nada tienen que ver con el sentido profundo de la Revolución —precisaba Alea—, en el pequeño mundo del cine, donde no habitan otros fantasmas que no sean los que se proyectan en las pantallas mediante un ingenioso artificio, se producen obras que *...!* van desde la exaltación hasta el punto de vista crítico, desmistificador, sin perder nunca de vista la realidad en que nos movemos.²⁰

Para Alea, era esa relación dialéctica con el medio la que alimentaba el espíritu revolucionario y lo preservaba de "caer en esquemas vacíos". Es de suponer que la ecuación incluyera entre sus miembros al público. Los documentalistas ya habían logrado establecer con él una relación viva y sistemática: en la segunda mitad de la década realizaron, como promedio, unos treinta documentales anuales, entre cortos y largos. La producción de largos de ficción, en cambio —un modestísimo promedio de tres por año—, apenas se hacía sentir en las quinientas salas del cine del país, donde cada mes se estrenaban entre diez y doce películas extranjeras, como promedio. Esa demanda insatisfecha parecía constituir el "desafío" del ICAIC para la década del setenta.²¹

Pero entretanto, las búsquedas continuaban en la doble dirección del lenguaje y los temas. En 1971 y 1972 aparecieron películas de un barroquismo exuberante —en el plano escenográfico o narrativo—, en las que era difícil no percibir el sensualismo de la plástica cubana y el *pathos* de ciertos filmes brasileños (los de Rocha, por ejemplo): **Una pelea cubana contra los demonios**, de Alea, y **Los días del agua**, de Gómez; y junto a ellas, películas que segúan buceando en

la memoria colectiva a través de experiencias personales, como **Páginas del Diario de José Martí** y **Un día de noviembre**, de José Massip y Solás, respectivamente. La última abordaba la realidad más inmediata desde una óptica inusual —marcada por el desconcierto y la nostalgia del protagonista, víctima al parecer de una enfermedad incurable— y ponía sobre el tapete un tema clave para el desarrollo de la dramaturgia revolucionaria: el del tratamiento de los conflictos individuales y sociales ligados, por una parte, a la historia más reciente, y por la otra, a la vida cotidiana.

En el extremo opuesto, una película como **Los días del agua** debía sus principales virtudes y defectos al desenfado con que incorporaba —tanto a nivel de la dramaturgia como de la puesta en escena— los elementos más heterogéneos de la cultura popular. Basado en hechos verídicos, ocurridos en 1936, el film, además, enlazaba por primera vez la denuncia de la corrupción política con la mentalidad mágico-religiosa prevaleciente en las zonas rurales, estableciendo así un dramático nexo entre las estructuras de poder burguesas y el desamparo de las masas campesinas, tradicionalmente mantenidas en la ignorancia. El personaje protagónico —Antoñita Izquierdo, una de las tantas "acuáticas"²² del folclor latinoamericano— es interpretado por la esposa del realizador, Idalia Anreus, quien ya en **Tullipa** (1967) —segundo largometraje de Gómez, injustamente olvidado— había dado sorpresivas muestras de su talento histriónico.

6. Para todos los gustos (1973-1982)

Las principales películas de los últimos cinco años habían sobrepasado de tal modo el "horizonte de expectativas" del público y la crítica que, como todo deslumbramiento, produjo un efecto de ceguera momentánea que en algunos casos se hizo permanente. Tal vez se explique así el escaso interés que suscitó y aún suscita un fenómeno importantísimo ocurrido en el trienio 1973-1975: el de la búsqueda consciente y sistemática de una diversidad de opciones narrativas y estéticas. El proceso se orientó en tres direcciones fundamentales: explorando los límites de una dramaturgia de lo cotidiano con fuerte carga de crítica social; elaborando nuevos modos de "rescatar la historia" y reflexionar sobre ella; y apelando abiertamente a los géneros tradicionales con el doble fin de aprovechar su eficacia comunicativa y de transformarlos desde adentro. En la primera línea se inscriben **Ustedes tienen la palabra**, de Manuel Octavio Gómez y **De cierta manera**, de Sara Gómez; en la segunda, **El otro Francisco**, de Sergio Giral, **Cantata de Chile**, de Solás, y **Mella**, de Enrique Pineda Barnet; y en la tercera **El extraño caso de Rachel K** y **El hombre de Maisinicú**, de Oscar Valdés y Manuel Pérez, respectivamente. Salvo Manuel Octavio Gómez y Solás, todos los otros —formados en la práctica del documental— debutaban como directores de largometrajes de ficción. Para el cine cubano esa era una buena y mala noticia a la vez: lo primero, por razones obvias; lo segundo, porque hacía entre cinco y siete años que se habían hecho las últimas promociones y los flamantes directores ya tenían treinta y seis años de edad promedio (sin contar a Valdés —un experimentado documentalista—, que pasaba de cincuenta).

La vida cotidiana de los últimos años aún no había sido abordada con éxito, salvo en las comedias de Alea y en el último episodio de **Lucía**. En **Un día de noviembre** Solás había intentado explorar más a fondo el "laberinto de la

contemporaneidad" y de pronto, según confiesa él mismo, se sintió perdido por falta de referencias y asideros.²³ Pudo haberlos encontrado quizás en los documentales o en los juzgados de instrucción, que fue donde los buscaron sus colegas. Es el caso de Sara Gómez, por ejemplo. **De cierta manera** explora un mundo donde se entrecruzan y acaban chocando el marginalismo, la delincuencia y la nueva moral. A principios de los años sesenta, en el marco de un plan urbanístico destinado a erradicar los barrios marginales de



Manuel Octavio Gómez (izq.) y Jorge Herrera durante el rodaje de **Los días del agua** (1971). En poco tiempo, Herrera logró transformar la imagen del cine cubano.

La Habana, la población de uno de ellos se muda para un reparto recién construido, donde todo, por consiguiente, es nuevo —menos la gente misma, con sus hábitos y su mentalidad—. Allí, en ese micromundo de normas inviolables y valores en crisis —el machismo pudiera servir de ejemplo en ambos casos—, Sara Gómez descubre y va rehaciendo una compleja trama de situaciones, conflictos y personajes insólitos que, sin embargo, resultan extrañamente familiares por su profunda raigambre popular. Esta visceral representación de la eterna lucha entre lo nuevo y lo viejo se intensifica por la fuerza persuasiva de un estilo que lo permea todo —situaciones, actuaciones, atmósferas, diálogos...— y que en su obstinada sencillez revela un profundo dominio de los métodos de investigación y representación dinámicas de la realidad. Sara Gómez —que había apostado a la autenticidad desde que abandonó a los veinte años sus estudios de música porque no quería ser, según sus propias palabras, "una negra de clase media que toca el piano" sino

una mujer de su tiempo— mostró fehacientemente que la nueva dramaturgia, afincada en los conflictos cotidianos, no podía eludir de ninguna manera los múltiples caminos del documental. Si el "cine imperfecto"²⁴ es aquel que está dispuesto a suplir las deficiencias técnicas con imaginación y autenticidad, esta destacada *opera prima* debe verse —en el ámbito de dicha propuesta— como un pequeño clásico.

Ya un año antes algunos de esos rasgos contribuyeron a darle fisonomía propia a **Ustedes tienen la palabra**, film con el que **De cierta manera** comparte además un modo de producción (el rodaje en 16 mm) encaminado a lograr un estilo visual más espontáneo. En 1967, en una zona de desarrollo forestal, se celebra un juicio contra cuatro terroristas acusados de sabotaje (un incendio que ocasiona varias muertes y cuantiosas pérdidas materiales). Desde el primer momento sobreviene, en la reconstrucción judicial de los hechos, un vuelco inesperado. a

cubano. Aquí se trata no sólo de rescatar *otra* historia (la chilena) desde *otra* perspectiva (la revolucionaria) sino además de rescatarla íntegramente como una majestuosa y dolorosa epopeya protagonizada por las clases populares.

El otro Francisco comienza impugnando desde su propio título la imagen del esclavo —y, por extensión, de los conflictos sociales en la Cuba de principios del siglo XIX— tal como se presenta en **Francisco**, novela melodramática que el joven Anselmo Suárez Romero escribió en 1839 por encargo. Ni por su ideología ni por su raza Giral estaba dispuesto a aceptar una visión tan lacrimosa y simplista de la realidad. Y lo que hizo fue ilustrarla —no sin algunos comentarios— para luego oponerle la visión histórica con sus múltiples condicionamientos económicos y sociales. Gracias a esa estructura bifronte, la sociedad esclavista de la época se muestra, por su otra cara, como un sistema implacable "dominado por las leyes de la producción azucarera, la agresiva expansión ultramarina del mercantilismo británico y los antagonismos de clase".²⁶ Al "restaurar" de ese modo el ámbito real de la novela, como se restaura un esqueleto a partir de unos huesos aislados, el film abre una nueva alternativa para el tratamiento de la historia y la participación de los espectadores en su "rescate": de un lado la visión romántica, del otro la visión testimonial, y que sea el público —una vez más— quien diga la última palabra.

Otras tensiones, aunque de naturaleza distinta, introdujo Pineda Barnet al contar la vida de Julio Antonio Mella con excesivo rigor historiográfico y utilizando efectos de distanciamiento que, en ese contexto, demostraron ser contraproducentes. Dirigente estudiantil, fundador del primer Partido Comunista de Cuba, luchador indoblegable contra la tiranía de Machado —quien lo hizo asesinar en México, en 1929, cuando apenas tenía veintiséis años—, Mella es, en nuestra historia, una figura de leyenda. Quizás en esos casos el Efecto V sea impropio o exija otro tratamiento: no es fácil neutralizar el mecanismo de identificación cuando el espectador, de antemano, se siente tan apegado al personaje.

través de constantes *flash-backs*, la intriga se desplaza al terreno del *cómo*, pero no del delito en sí mismo sino de las condiciones objetivas y subjetivas que favorecieron su ejecución. Va apareciendo así, pieza a pieza, un oscuro trasfondo de ignorancia, desidia, imprevisión, descontrol... Era la primera vez que el cine argumental abría un debate público de esa naturaleza, enjuiciando con tanto rigor la irresponsabilidad e ineficiencia de jefes y subordinados y advirtiéndolo, por tanto, que el enemigo no siempre estaba enfrente sino también adentro, en nuestras propias filas, en nuestros propios actos. El título era una dramática exhortación a la conciencia de los espectadores y todo el film una denuncia y a la vez un riguroso ejercicio de autocritica.

En el tratamiento de asuntos contemporáneos, **Ustedes tienen la palabra** y **De cierta manera** —pese a sus intenciones e implicaciones didácticas— abrieron caminos inexplorados para el desarrollo de un cine político y militante.²⁵ Habíamos repetido hasta el cansancio que el arte, a través de su función cognoscitiva, también podía contribuir a transformar la realidad; pero fueron esos dos filmes los que, pasando de la teoría a la práctica, mostraron lo que podía llegar a ser un movimiento de cine crítico y popular en el contexto de la sociedad socialista.

La connotación peyorativa que en el campo del arte tienen los términos "didáctico" y "político" entra en crisis cuando se descubre que ambos pueden aplicarse estrictamente a un film como **Cantata de Chile**, verdadero acto de solidaridad y de poesía que sobrecoge por su fuerza emotiva, alegórica y plástica. En esta especie de auto sacramental revolucionario, el tratamiento "sincrónico" de la Historia —la coexistencia de tiempos distintos en el mismo escenario geográfico, fundamento de lo real-maravilloso— aporta un elemento realmente innovador a las estructuras narrativas del cine

La última propuesta de la etapa (la primera en el tiempo, pues data de 1973) es la que intenta "nacionalizar" los géneros tradicionales y ponerlos en función de nuevos contenidos, como ya lo había hecho García Espinosa en **Las aventuras de Juan Quin Quin**. Dos directores —Valdés y Pérez— aceptan el reto. García Espinosa habla descubierto en la práctica que uno no puede criticar eficazmente una determinada realidad sin antes someter a crítica el género que utiliza para abordarla —lo que equivale a descubrir que las formas cristalizadas arrastran sus propios códigos de lectura—, y ahora, como guionista de **El extraño caso de Rachel K**, debía resolver ese dilema: cómo hacer un policíaco legítimo sin quedar atrapado en los alienantes mecanismos del género. Basándose en un hecho verídico, ocurrido en La Habana en 1931 —el asesinato de una corista francesa durante una fiesta de la alta burguesía—, **El extraño caso...** se las arregla para denunciar la corrupción de las clases dominantes y las turbias manipulaciones de una prensa diseñada para encubrir los verdaderos problemas sociales con campañas sensacionalistas; pero en términos de lenguaje todo transcurre de modo más bien convencional —aunque en un tono levemente paródico— y la poética de la ruptura no llega a hacerse visible. En otras palabras, el mensaje explícito cambia pero el implícito se mantiene, puesto que el *modelo* de comunicación sigue siendo básicamente el mismo. Algo semejante ocurre en **El hombre de Malsinlicú**, con la diferencia de que esta vez la opción funciona al ciento por ciento. Basada también en una historia verídica, aunque mucho más reciente —la de un agente secreto que a principios de los años sesenta se infiltra en los grupos armados que operan contra la Revolución en las montañas del Escambray y logra desarticular sus planes antes de ser descubierto—, **El hombre de Malsinlicú** toma elementos del policial y del *western* y los integra a un discurso convencional pero a la

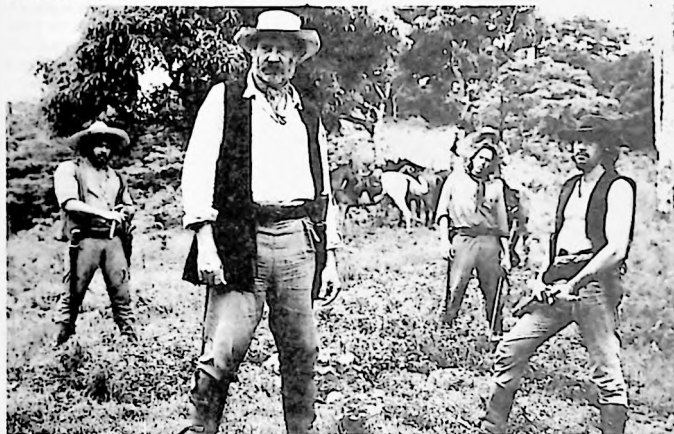
vez sumamente novedoso por el ámbito en que se desarrolla la anécdota. Podría preverse que un film con ese asunto y que cumpla, además, algunos de los requisitos básicos del género —héroe interpretado por actor carismático, dosis adecuadas de intriga, acción y violencia...—, suscitara el interés e incluso el entusiasmo del espectador, sobre todo porque al asumir de entrada un tono testimonial —elemento clave de su concepción dramática—, permitía que el marco histórico actuara como una caja de resonancia en el ánimo del público. Lo que nadie podía prever es que la película se convirtiera de la noche a la mañana en un éxito sin precedentes²⁷ y que no tardara en servir de modelo a otros filmes y aun a seriales televisivos.

La mayoría de los críticos extranjeros, en cambio, se mostrarían alarmados ante lo que parecía ser una imperdonable concesión al populismo a través de los esquemas narrativos hollywoodenses.



Rodaje de una escena de *Los días del agua*, protagonizada por Italia Anreus.

Reinaldo Miravalles como cazador de cimarrones en *Rancharador* (1976).



Un alto porcentaje de los filmes producidos entre 1976 y 1982 —y luego, en el curso de la pasada década— responden, con sus diferencias específicas, a los patrones temáticos o estéticos desarrollados en el trienio 1973-1975. La búsqueda de una dramaturgia de lo cotidiano con elementos de crítica social se renueva en numerosos filmes de desigual valor artístico y político, entre los que cabría mencionar *Retrato de Teresa* (1979), de Pastor Vega, *Polvo rojo* (1981), de Jesús Díaz y *Techo de vidrio* (1982) de Sergio Giral. Me atrevería a decir que la verdadera batalla de Hernani de esta opción dramática se produjo con *Retrato de Teresa*, aunque sólo sea porque no hay nada más cotidiano que la vida doméstica y el film la abordaba —con una estrategia narrativa convencional, pero resuelta y descarnadamente— para plantearse, a través de ella, el tema de la igualdad de la mujer y las dramáticas consecuencias del machismo o falocentrismo en las relaciones de la pareja. El impacto social de la película —que desató



Daisy Granados dando pie a la polémica en *Retrato de Teresa* (1979)

en los medios masivos de difusión un intenso debate en el que participaron psicólogos, sociólogos, maestros, trabajadores sociales y espectadores de ambos sexos— sobrepasó con creces su propuesta estética. *Polvo rojo* entrelazaba por primera vez, de un lado, la epopeya del triunfo revolucionario y el enfrentamiento con los monopolios norteamericanos que operaban en la isla —en este caso, una gran compañía minera, productora de níquel—, y del otro, el drama de las familias que comenzaban a separarse cuando uno o varios de sus miembros —convencidos, por lo demás, de que no tardarían en volver— decidían marcharse a los Estados Unidos. (Díaz abordaría este

mismo asunto, con mayor profundidad, en *Lejanía*, 1985).²⁸

Techo de vidrio era la primera película de Giral que abordaba conflictos contemporáneos. Un obrero y un ingeniero —trabajadores de la misma empresa y ambos involucrados, por distintos motivos, en sendos delitos de malversación— no se ven expuestos, sin embargo, al mismo tratamiento judicial, como si el ingeniero, por su jerarquía, pudiera delinquir impunemente. Considerada en su momento una película necesaria, pero totalmente fallida, no se estrenó hasta seis años después y suscitó entonces opiniones contrapuestas: para unos,

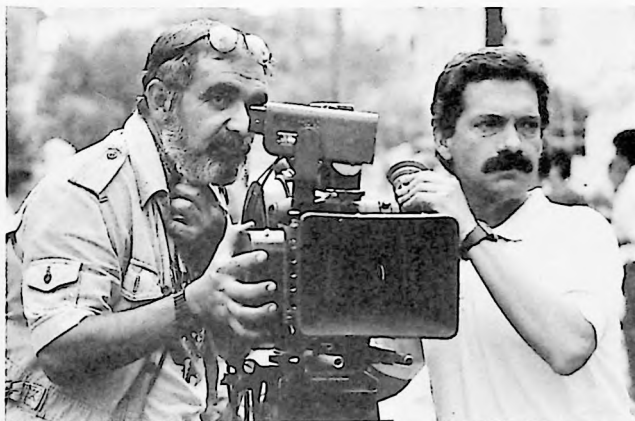
"Giral no escapó de la receta triunfalista y moralizante del viejo cine soviético a la hora de hurgar en las contradicciones surgidas en el socialismo"; para otros, la película no era mejor ni peor que el promedio y en cambio tenía "una gran virtud: proponer una reflexión sobre la ética..."²⁹

La línea del rescate de la historia está representada en esta etapa por dos filmes de Giral, *Ranchedor* (1976) y *Maluala* (1979); por *La última cena* (1976), de Alea, *Aquella larga noche* (1979), de Pineda Barnet y —en un nivel más complejo de relación entre lo histórico y lo imaginario, dado en parte por sus fundamentos novelescos— *Cecilia*

(1981), de Solás. Juan Padrón enriquece esta línea con un elemento totalmente nuevo; respondiendo a las crecientes expectativas suscitadas por sus pequeños dibujos animados sobre el mismo tema, realizó en 1979 **Elpidio Valdés**, primer largometraje de animación latinoamericano, cuyo protagonista es un intrépido, habilidoso y simpático mambi que gana insólitas batallas por la independencia de Cuba y que ya forma parte de nuestra mitología infantil. En los filmes para adultos, salvo el de Pineda Barnet —que aborda desde un nuevo ángulo el tema de la lucha contra Batista—, los demás tienen que ver directamente con los conflictos sociales y raciales de la época colonial, es decir, con el tema de la esclavitud.

La línea de las películas de género y sus diversas modalidades³⁰ es quizás la más nutrida: a ella pertenece casi la *mitad* de los filmes cubanos de esta etapa. Películas de contraespionaje —como **Patty-Candela** (1976), de Rogelio París— y de aventuras, con personajes adolescentes y asuntos contemporáneos —como **El brigadista** (1977) y **Guardafroteras** (1980), ambas de Octavio Cortázar— no tardaron en sobrepasar el millón de espectadores y situarse en la lista de las más populares —aunque no siempre de las más significativas— de los últimos treinta años. Con éxito de público y un rotundo fracaso de crítica, Manuel Octavio Gómez intentó, en **Patakin** (1982), reivindicar la comedia musical, a la que el ICAIC no había vuelto en los últimos quince años.³¹

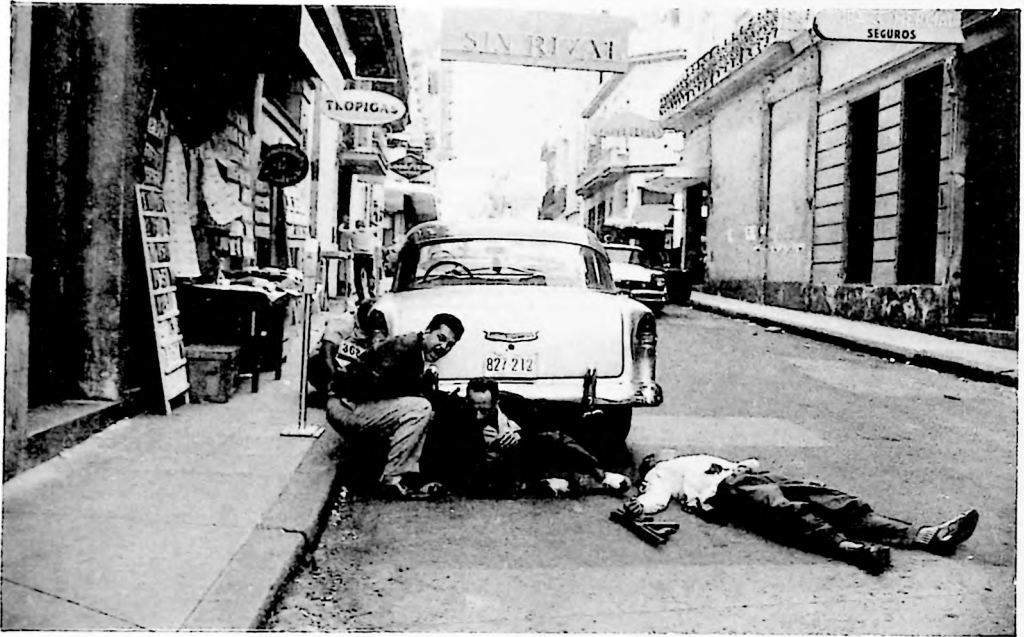
Fue por esta época que algunos críticos —tanto nacionales como extranjeros— empezaron a preguntarse a dónde se dirigía nuestro cine, si es que en efecto se dirigía a alguna parte.



Juan Carlos Tabío (der.) con su director de fotografía, Julio Valdés durante la filmación de *Se permutea* (1984).



Silvia Pianas, Reinaldo Miravalles, Alberto Pujol, Beatriz Valdes y Consuelo Vidal: la familia se divierte en *Los pájaros tirándole a la escopeta* (1984).



La lucha contra la tiranía de Batista en las calles de La Habana: Luis Alberto García en *Clandestinos* (1987).

7. La crisis de desarrollo (1983-1987)

Era evidente que el cine cubano estaba aumentando su capacidad de comunicación a costa de su audacia temática y lingüística. No se trataba sólo de decisiones o fallas personales: el contexto sociopolítico en que operaban los cineastas ya no era exactamente el mismo. Entre las décadas del sesenta y el setenta se había producido un tránsito hacia nuevas formas de organización social que tendían a reforzar lo que se conoció como proceso de institucionalización del país. Para salir adelante ya no bastaba los cantos y las consignas. Alea lo había advertido años atrás:

... La Revolución —escribió en 1969— ha dejado de ser ese hecho simple que un día nos vio en la calle agitando los brazos, desplegando banderas, gritando nuestros nombres y sintiendo que se confundían en uno solo. Ahora empieza a manifestarse, como la vida misma, en toda su complejidad.³²

Por otra parte, el número de largometraje de ficción estaba por debajo de las demandas del público y aun de las capacidades de la industria. En la década del setenta se produjeron, como promedio anual, 35 documentales —entre ellos varios largometrajes—, 52 noticieros, 7 dibujos animados y sólo 3 largos de ficción (el mismo promedio que en la década del setenta). Cuando en 1975 García Espinosa —después de referirse a la "actitud aristocrática" de quienes desdenaban olímpicamente el cine comercial— planteó la necesidad de desarrollar una dramaturgia de lo cotidiano para dar respuestas legítimas a las exigencias del público —tanto en el terreno ideológico como artístico—,³³ estaba pensando también, sin duda alguna, en el modo de aumentar la productividad de los cineastas para dar respuestas racionales a los requerimientos de la industria. Pese a que el énfasis siempre se ponía en lo cualitativo, el ICAIC se jactaba de su capacidad para autofinanciarse; no sólo no dependía del

presupuesto del Estado para subsistir, sino que, por el contrario, en sus primeros veinte años, por ejemplo, dejó ganancias —modestas, pero significativas— de medio millón de pesos anuales, como promedio.

Nadie podía ver con malos ojos por tanto, que las películas cubanas atrajeran masivamente al público. El fenómeno, por otra parte, comenzaba a hacerse habitual: los primeros filmes de ficción de los directores más jóvenes —comedias como **Los pájaros tirándole a la escopeta** (1984), de Rolando Díaz, y **Se permuta** (1983), de Juan Carlos Tabío —emulaban ventajosamente con sus predecesores³⁴ y al mismo tiempo proponían una mirada crítica sobre la realidad cotidiana. Como dijimos, por esta misma época empezó a gestarse un debate en torno a esos dos aspectos, el de la popularidad y la profundidad en las últimas películas cubanas. Aquí no podemos detenernos en él; baste decir que se manifestaron, sobre todo, tres posiciones críticas. Algunos opinaban que existía un agotamiento temático y que la consigna de "no dar armas al enemigo" había producido formas de censura o autocensura que ahora impedían un tratamiento audaz de los conflictos propios de la sociedad socialista (para estos, la escasez de buenos guiones debía colocarse en el centro de la crisis); otros afirmaban que se había perdido el aliento creador para caer en un chato naturalismo, que como fenómeno estético el cine cubano ya no tenía nada que ofrecer porque, tratando de complacer al público, se había convertido, simplemente, en "artesanía de rutina";³⁵ y otros, en fin, aconsejaban esperar antes de hacer un diagnóstico demasiado tajante, pues al parecer se estaba ante una crisis de desarrollo que no era privativa del cine sino que abarcaba otros campos de la cultura y, en general, de la vida del país. El tiempo les daría la razón a estos últimos.³⁶

Entretanto, en el período 1980-1987 la producción de largometrajes aumentó a 52 (con un promedio de algo más de cuatro películas cubanas y dos coproducciones latinoamericanas por año)³⁷ y comenzó a elaborarse un proyecto de descentralización destinado a garantizar mayor autonomía a las distintas esferas productivas del ICAIC. Surgieron así los Grupos de Creación, dirigidos por los propios cineastas,³⁸ que al establecerse oficialmente, en enero de 1988, abrieron una nueva etapa en el proceso de desarrollo en nuestro cine.

NOTAS

- 1 Para una visión de conjunto de la producción anterior, veáanse Arturo Agramonte: *Cronología del cine cubano* (La Habana, Ediciones ICAIC, 1966) y Raúl Rodríguez: *Historia del cine cubano hasta 1930* (en prensa), además de otros dos textos claves, que abarcan también la producción del ICAIC: *The Cuban Image. Cinema and Cultural Politics in Cuba* (London, British Film Institute, 1985), de Michael Chanan, y *Le Cinéma Cubain* (Paris, Centre Georges Pompidou, 1990), compilado por Paulo Antonio Paranagua. Sendos balances de la gestión del ICAIC en su etapa de consolidación pueden verse en Ugo Ulive: "Crónica del cine cubano" (*Cine al Día*, n.º 12, Caracas, 1971); Alfredo Guevara: "Reflexiones en torno a una experiencia cinematográfica" y Julianne Burton "Cine cubano revolucionario", ambos incluidos en la compilación de Mario Piedra Rodríguez: *Cine cubano. Selección de lecturas*, (La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1987). Burton también intentó dar cuenta de un período más amplio en "Film and Revolution in Cuba: The First Twenty-Five Years", incluido en la compilación de Sandor Halebsky y John M. Kirk: *Twenty-Five Years of Revolution, 1959-1984*, (New York, Praeger, 1985). Sobre la etapa más reciente —y no limitada a la producción del ICAIC— existe un polémico recuento de Paulo Antonio Paranagua publicado en esta misma colección: *Nuevos desafíos del cine cubano* (Caracas, Separata de Encuadre, n.º 7, jul-agos 1991). Para un puntual conocimiento de la producción del ICAIC son de consulta obligada, además, las filmografías de María Eulalia Douglas publicadas por la Cinemateca de Cuba y su *Diccionario de cineastas cubano (1959-1987)*, impreso como coedición (La Habana/Mérida, Cinemateca de Cuba/ULA, 1989): "Cuba: el cine de ficción en su contexto (1959-1987)" es una versión abreviada de "Treinta años de cine en Cuba"; ensayo monográfico que publiqué en el volumen *Le Cinéma Cubain*, ed. cit., y que hasta ahora había permanecido inédito en español.
- 2 Sobre Alea puede verse, en esta colección mi texto *Alea: Diez notas en busca de un autor* (Caracas, Separata de Encuadre, 35, n.º 11, mar-abr 1992) y los libros citados en el mismo, sobre Solás no existen unas compilaciones ni estudios monográficos, pero pueden consultarse con provecho el libro de Chanan y los artículos siguientes: Isaac León Frías: "Lucia, de Humberto Solás", en *Hablamos de Cine* (Lima, n.º 54, jul-agos 1970); Peter Biskind: "Lucia: Struggles with History", en *Jump/Cut* (n.º 2, jul-agos 1974); Anna Marie Taylor: "Lucia, en *Film Quarterly* (vol. 23, n.º 3, invierno 1974-75); Steven Kovacs: "Lucia: Style and Meaning in Revolutionary Film", en *Monthly Review* (jun. 1975); Wilfredo Cancio Isla: "Solás, en tiempo de sinceridad" entrevista en *Revolución y Cultura* (La Habana, nov. 1988) y Paulo Antonio Paranagua: "Humberto Solás entre Oshum et Shangó", en *Le Cinéma Cubain*, ed. cit. En su tesis de doctorado inédita, "Film and History in Revolutionary Cuba: 1965-1970" (Universidad de California, Santa Cruz, 1986), John G. Mraz hace un exhaustivo y revelador análisis de Lucia. En la revista *Cine Cubano* han aparecido varias entrevistas a Solás y algunos artículos suyos (consultense los números 36 de 1966; 42-44 de 1967; 91-92 de 1977 y 102 de 1982; para las entrevistas, y 52-53 de 1969, 102 de 1982 y 105 de 1983, para los artículos).
- 3 Sobre Alvarez y la escuela documentalista cubana veáanse las compilaciones de Edmundo Aray Santiago Alvarez, *crónista del Tercer Mundo* (Caracas, Cinemateca Nacional, 1983) y de Michael Chanan: *Santiago Alvarez* (London, British Film Institute, Dossier 2, 1980). El prólogo de Chanan, "Introducción (a la manera de Santiago Alvarez)" se reproduce, con otro título, en la compilación de Mario Piedra Rodríguez ya citada en la primera nota. En dicha compilación pueden consultarse también el artículo de Rebeca Chávez "El internacionalismo en la obra de Santiago Alvarez" y los de Enrique Colina y de Jorge Fraga, respectivamente, sobre el Noticiero ICAIC Latinoamericano, así como el de Julia Azalea Brito y José Ferrero Brito "Evolución del documental cubano producido por el ICAIC". Sobre este último tema veáanse asimismo "A Decade of Cuban Documentary Film, 1972-1982" (New York, Young Filmmakers Foundation, 1982), de Susan Fanshel, y "Santiago Alvarez et le documentaire" (*Le Cinéma Cubain*, ed. cit.), de José Antonio Evora. En las dos últimas compilaciones citadas se incluyen además sendos artículos de Roberto Cobas sobre los filmes de animación: "Notas para una cronología del dibujo animado cubano" y "Juan Padrón et l'animation". Sobre el mismo tema véase también, de José Antonio Evora, "Las aventuras de Juan Padrón" (*Cine Cubano*, n.º 131, 1990).
- 4 Susana Velleggia: "La teoría cinematográfica en Cuba", en su *Cine: entre el espectáculo y la realidad*, México, Claves Latinoamericanas, 1986, p. 124.
- 5 Cf. Jorge Fraga, en conversación, cit. por Julianne Burton en "Film and Revolution in Cuba", op. cit.
- 6 El documental de Octavio Cortázar *Por primera vez* (1967) registra esa conmovedora experiencia. En 1970 el Cinemóvil contaría con 325 unidades —incluyendo proyectores estacionarios para las zonas más pobladas— y habría realizado unas cien mil proyecciones; en 1981 habría dado servicio a más de treinta millones de espectadores.
- 7 Cf. Alfredo Guevara: "Realidades y perspectivas de un nuevo cine", *Cine Cubano*, n.º 1 (sept. 1960), pp. 1-10.
- 8 Alea discrepa de esta opinión en lo que concierne a la fotografía de su película. Según él, Martelli se sentía por entonces más identificado con la estética de su último trabajo —*La dulce vida*, de Fellini— que con la de *Paisa* u otras obras del neorealismo (Cf. Silvia Oroz: *Tomás Gutiérrez Alea: Los filmes que no filmó*, La Habana, Ediciones Unión, 1989, pp. 41-42).
- 9 Era un problema de óptica, no de inexperiencia, pues lo mismo les ocurría a los directores extranjeros —el uruguayo Ugo Ulive, en *Crónica cubana*, el francés Armand Gatti, en *El otro Cristóbal*, el soviético Mijail Kalatozov, en *Soy Cuba...*, que apelaron a las más diversas modalidades genéricas para tratar de dar una nueva visión de Cuba o América Latina —el drama psicológico, la sátira fantástica, la epopeya socialista...— y todo resultó ser tan esquemático o exótico que no lograron convencer ni a la crítica ni al público.
- 10 Alfredo Guevara: "El cine cubano 1963" (*Cine Cubano*, n.ºs. 14-15, oct-nov. 1963, pp. 1-13).
- 11 Con filmes como *Lucia*, de Solás, y *La primera carga al machete*, de Manuel Oclavio Gómez. En los años setenta dirigió también la fotografía de *Los días del agua* y *Camata* de Chile, de Gómez y Solás, respectivamente. Herrera (1930-1981) murió de un infarto mientras filmaba, en Nicaragua, *Ailino* y el cóndor, del chileno Miguel Littin.
- 12 Michael Chanan: ob. cit., p. 206.
- 13 Esa aparente contradicción responde a otra, la de que es necesario "hacer un espectáculo de la destrucción del espectáculo". Cf. Julio García Espinosa: "Carta a la revista chilena *Primer Plano*", en su *Una imagen recorre el mundo*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1979, p. 27.
- 14 Anna Marie Taylor: "Imperfect Cinema, Brecht and The adventures of Juan Quin Quin", en *Jump/Cut*, n.º 20. (Cit. por M. Chanan, ob. cit., p. 210).
- 15 Veáanse, en *Cine Cubano*, el trabajo de Jorge Fraga "Nota sobre el cine, la cultura y los mamibises" (n.ºs. 56-57, may. 1969) y la entrevista colectiva a los realizadores directa o indirectamente involucrados en el proyecto (n.º 68, abr. 1971). Véase también la tesis de doctorado de John G. Mraz, ya citada, *Film and History in Revolutionary Cuba: 1965-1970*, (*Mamibises* eran los combatientes de las guerras de independencia).
- 16 Peter W. Rose: "The *Oresteia* and Lucia: The Politics of the Trilogy Form" (inédito). Rose hace notar, primero, que la trilogía de Esquilo abarca un lapso que desborda con mucho la conciencia individual y por tanto instaura en la trama la "dialéctica de las generaciones"; y segundo, que en ella se establece también la "dialéctica de los géneros" por cuanto lo sexual y lo político tienden a fundirse en una estructura épica. Tal vez se explique así —añadimos nosotros— el grado de interés que debió de suscitar en Solás un film como *La caída de los dioses*, de Visconti, ejemplo brillante de esa doble dialéctica.

17. La influencia fue recíproca, como puede verse en algunos documentales de la época, entre los que sobresalen **David** (1967), de Enrique Pineda Barnet, **Muerte y vida en el Morrillo** (1971), de Oscar Valdés, y **Glirón** (1972), de Manuel Herrera. (Cf. Víctor Casaus: "El género testimonio en el cine cubano", en *Cine, literatura, sociedad*, comp. A. Fornet, La Habana, Letras Cubanas, 1982, pp. 85-108).
18. Un seudónimo, probablemente.
19. Con el título "Diez años de Revolución: el intelectual y la sociedad", la revista **Casa de las Américas** (n.º 56, sept-oct. 1969) dedicó una mesa redonda a analizar las principales contradicciones ideológicas de esta etapa. (Se recogió en libro: *El Intelectual y la sociedad*. México, Siglo XXI, 1969).
20. T.G. Alea: "Vanguardia política y vanguardia artística". *Cine Cubano*, n.ºs. 54-55 (1969). Se reproduce en *Alea: una retrospectiva crítica*, comp. A. Fornet, La Habana, Letras Cubanas, 1987, p. 307.
21. Cf. Julio García Espinosa: *Una Imagen recorre el mundo*, ed. cit. p. 26.
22. Mujeres cuyos poderes milagrosos les permiten curar las enfermedades con agua.
23. Cf. Wilfredo Cancio Isla: "Solás, en tiempo de sinceridad", *loc. cit.*
24. Tomo el término de García Espinosa pero aplicándole, retrospectivamente, la connotación que le dio Fernando Birri a su propia práctica al decir, en 1958, que prefería "un contenido a una técnica, un sentido imperfecto a una perfección sin sentido". (Cf. Fernando Birri: *La Escuela Documental de Santa Fe*, Santa Fe, Argentina, Instituto de Cinematografía de la UNL, 1964, p. 51).
25. Inexplorados, aunque no exclusivos; ya dijimos que algunas películas de Alea y el último episodio de *Lucía* ofrecían otras opciones válidas. Por los demás, **De clara manera**, como hecho público, no pertenece a esta etapa: por razones técnicas (deterioro del negativo al ampliarse) no se pudo estrenar hasta 1977.
26. Dennis West: "Slavery and Cinema in Cuba...", en *The Western Journal of Black Studies*, v. 3, n.º 2, Indianapolis, verano 1979, p. 129. (Se reproduce parcialmente en *Alea: una retrospectiva crítica*, ed. cit. pp. 183-196).
27. Hoy, con dos millones de espectadores en las salas de cine, ocupa el quinto lugar entre las más populares del ICAIC y el primero de la década del setenta.
28. Desde diversos ángulos, ya el tema había sido tratado por Alea en *Memorias...*, por Solás en *Días de noviembre* y por el propio Díaz en el largo documental *55 hermanos* (1978). Pero es en *Lajania* donde el drama de la familia dividida se convierte por primera vez en el principal motivo de reflexión de una película.
29. Arturo Arias Polo: **Techo de vidrio: decepción de la espera** (*Revolución y Cultura*, n.º 12, dic. 1988, p. 71) y Lourdes Pasalodos: **Techo de vidrio (El Calimán Barbudo)**, noy 1988, p. 31), respectivamente.
30. Tal vez convendría acuñar el término "género impuro" para designar esas variantes que, sin responder a los patrones clásicos de uno u otro género, se apoyan no obstante en sus correspondientes estructuras narrativas.
31. En 1965 se había estrenado **Un día en el solar**, de Eduardo Manet, basada en una coreografía de Alberto Alonso. García Espinosa, uno de sus guionistas, expuso más tarde, en su película-ensayo **Son... o no son** (1980), algunas ideas sobre lo difícil que resulta hacer una comedia musical como *Dios Manda* en las condiciones del subdesarrollo. (Habrían de pasar más de veinte años antes de que Enrique Pineda Barnet lo lograra con **La bella del Alhambra**, 1989).
32. T.G. Alea: "Vanguardia política y vanguardia artística", *loc. cit.*
33. Cf. Julio García Espinosa: *Una Imagen recorre el mundo*, ed. cit. pp. 54-55.
34. De hecho, hoy ocupan el segundo y el cuarto lugares, respectivamente, en la lista de las películas más populares del ICAIC. Otros cuatro filmes de realizadores de esta nueva generación (tres de 1985 y uno de 1987) clasifican entre los primeros veinte de la lista. Lo más notable es que este nivel de popularidad se mantuviera en momentos en que el promedio de asistencia a las salas de cine había caído a la mitad de lo que era, por ejemplo, en 1972.
35. Cf. Peter B. Schumann: *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires, Legasa, 1987, p. 175.
36. Además de las ya citadas, entre 1980 y 1987 aparecieron otras películas que —según una encuesta realizada entre los propios cineastas— se sitúan también entre las más significativas del ICAIC. **Hasta cierto punto** (1983), de Alea, **Una novia para David** (1985), de Orlando Rojas, **Un hombre de éxito** (1986), de Solás, y **Clandestinos** (1987), de Fernando Pérez.
37. En efecto, el organismo siguió destinando una parte de sus capacidades técnicas e industriales a patrocinar películas de realizadores de América Latina, como una muestra de solidaridad con el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano. Entre 1980 y 1987, por ejemplo, asumió la coproducción de diecisiete proyectos de este tipo, más de la tercera parte de su producción total de esos años. (Las cinematografías más favorecidas fueron la peruana, con siete películas, la chilena, con tres, y la colombiana, con tres).
38. Alea, Solás y Manuel Pérez encabezan los tres grupos existentes. Estos cuentan con sus propios presupuestos y tienen facultades para aprobar todo el trabajo de sus documentalistas y, en el caso de los filmes de ficción, los guiones en todas sus fases (la Presidencia del ICAIC se reserva el derecho de aprobar la sinopsis y la película terminada). Solás ha descrito como una "solución revolucionaria" esta posibilidad de "no aceptar más arbitraje que los que provengan del público y la crítica especializada".

