

# El cine cubano o los caminos de la modernidad

**Julio García Espinosa**

Director de cine. ICAIC.

Se suele decir: «la película no es buena pero está muy bien hecha, es muy moderna». Es como si se dijera, «Miami desde el punto de vista humano es un desastre. Pero como ciudad es muy moderna». ¿Cómo puede una película no ser buena y al mismo tiempo moderna? ¿Cómo puede una ciudad ser —desde el punto de vista humano— un desastre e igualmente ser moderna? ¿Es posible esta contradicción? ¿Se pueden separar los efectos humanos de los tecnológicos de una película? ¿O el desarrollo humano, del desarrollo urbano de una ciudad? ¿Se puede separar el desarrollo espiritual del material? Sin embargo, se ha logrado separarlos al punto de que esta moneda, en la actualidad, aparece como de una sola cara.

¿Bastaría con decir que el desarrollo es desigual? ¿Qué es ser moderno? ¿Estar a la moda en el vestir? ¿En el último baile? ¿En tener un teléfono, un televisor, un carro; en disponer de Internet? ¿La modernidad se encuentra solo en los avances de la ciencia y de la tecnología, en la genética y en los vuelos espaciales? ¿Se puede encerrar la modernidad en una falsa lámpara de Aladino sin genio alguno dentro? ¿Es que volvemos a los inicios del siglo xx, cuando los futuristas italianos

declaraban que la ciencia y la tecnología eran las principales fuerzas motrices de la modernidad? ¿Debe o no estar el ser humano en el punto de partida, pero también de llegada, de todos los caminos hacia la modernidad?

Tampoco se trata de ignorar el progreso científico y tecnológico, ni de subestimar la producción de bienes materiales. Frente a la propuesta de la vida material como paraíso, no se trata de hacer loas al miserabilismo material. Pero se puede calificar el siglo xx como un siglo de progreso y también de barbarie. Los artistas han dado testimonios lacerantes de estas angustias, fascinados, unas veces, por la modernidad y, otras, espantados ante ella. Lo cierto es que el equilibrio entre vida material y espiritual se ha roto. Peor. El verdadero problema no es la desigualdad del desarrollo, sino que la aspiración de vida material para una minoría solo ha llegado a ser posible al precio de negar toda posibilidad de vida material y espiritual a una mayoría.

El cine cubano llega, de pronto, a la modernidad en los años 60. Es decir, en esos años en que el mundo intenta restablecer el equilibrio entre el alma y el cuerpo. Entonces se entendió lo espiritual no solo como refugio

en sí mismo, ni mucho menos como parcela al margen de las realidades de la vida. La dignidad, el decoro, la solidaridad, las virtudes —como entendía Martí—, llegaron a convertirse en algo útil. El colonialismo se desplomó en todo el planeta; los trabajadores y los estudiantes salieron a las calles en busca de los derechos perdidos; las mujeres, los negros, los homosexuales, rompieron las ataduras de ancestrales ghettos; el arte y las costumbres se liberaron de viejos atavismos. Era el fin de las lamentaciones, un espíritu de cambio lo impregnaba todo.

Fue en esas circunstancias que surgió la Revolución cubana con su propuesta de cambio histórico. Remozando, enriqueciendo, fortaleciendo nuestra identidad. A los cineastas cubanos les llevaría casi una década expresar los latidos de la nueva vida. En efecto, películas como *Memorias del subdesarrollo*, *Lucía*, *La primera carga al machete*, *Aventuras de Juan Quinquín*, no se realizarían hasta finales de esa década.

Intentaremos explorar el cine cubano deteniendo la mirada en algunos aspectos de la modernidad. Y también limitándonos al largometraje de ficción. Dadas las obvias limitaciones espaciales, queden para otra ocasión la formidable producción de documentales encabezada por Santiago Álvarez y la de dibujos animados, presidida por Juan Padrón. Asimismo, la labor realizada fuera del ICAIC por cineastas como Jorge Fuentes, Belkis Vega y Tomás Piard. Algunos de los criterios con los cuales analizaremos la ficción seguramente podrían ser aplicados al resto de la producción, tanto la de fuera como la de dentro del ICAIC.

Según Adolfo Sánchez Vázquez, el proyecto de emancipación humana es el postulado esencial que caracteriza a la modernidad. Bajo ese principio, la Revolución marcó el inicio de la modernidad entre nosotros. Los cineastas cubanos respiraron ese aire como algo que, desde hacía tiempo, yacía latente en todo el país.

Antes de 1959, en Cuba se había comenzado a ensayar lo que hoy se conoce como sociedad de consumo. Grandes tiendas, fastuosos hoteles, televisión en color, etc. Sin embargo, el triunfo de la Revolución demostraba que no solo de pan vive el hombre, mucho menos si ese pan no era para todos. La alegría que se desbordaba por las calles, desbordaba las aspiraciones por un pan mejor repartido. Era por ese camino que iniciábamos la aspiración de una vida material más justa, pero se reveló que era, sobre todo, por la recuperación de una vida interior que había sido empobrecida durante décadas. Por fin se podía gritar a todos los vientos lo que durante demasiado tiempo se había silenciado. Esta vez podíamos aspirar a una vida material sin humillaciones ni degradaciones para lograrla. La

modernidad se nos presentaba como si las dos mitades del ser humano, corazón y mente, se juntaran de nuevo. Como en 1868, como en 1895. Ahora, con el signo alentador de que el mundo también marchaba en la misma dirección. Por primera vez era posible la cohesión del país, o sea, el destino de cada uno de nosotros se volvía parte inseparable del de toda la nación.

A su vez, los cineastas asumieron su obra individual como parte inalienable del destino del cine cubano. Tenían la posibilidad de ser ellos mismos quienes exploraran los caminos de la modernidad, y no funcionarios ajenos al medio cultural. No fue difícil para el ICAIC pasar de institución orgánica a movimiento artístico y, de esa manera, formar parte legítima de la cultura nacional, tal y como lo había preconizado su promotor principal, Alfredo Guevara.

La cohesión no significó, ni podía significar, complacencia. La identificación con la Revolución fue total sin dejar de ser crítica; fue unitaria sin dejar de ser diversa; tuvo un aliento similar sin dejar de ser múltiple.

El ICAIC se fue convirtiendo en una auténtica escuela donde lo fundamental no era aprender la técnica, sino desarrollar el talento. Más que una fuente de trabajo, se trataba de un proyecto cultural. La modernidad entonces devino el medio de superar las contradicciones anacrónicas para, a su vez, facilitar el surgimiento de otras más contemporáneas.

«No hay manera de transformarse si no es transformando la vida», diría Goethe en su *Fausto*. En esos años 60, los cineastas cubanos descubrían el mundo descubriéndose a sí mismos, proyectando el *Pígmalo*n que todos llevamos dentro, ese que nos hace sentir vivos, dada la obsesión por querer transformarlo todo. Una película no cambiaba el mundo, pero había que hacerla como si fuera capaz de lograrlo. Otro gran escritor, Thomas Mann, había dicho que prácticamente no existían ni la verdad ni la belleza. Los cineastas cubanos insistían en que lo importante era buscarlas, aunque no existieran.

La autonomía que habíamos ganado para el arte, no significaba la despolitización o desmemorización del artista. Si bien el arte no podía estar en función de la política, el artista no podía asumirlo como un refugio separado de la vida real; ni la belleza como algo ajeno a la búsqueda de la verdad. Picasso, Brecht, Chaplin, no habían aislado al artista de la vida, no se habían fragmentado como seres humanos. Habían contribuido a acortar la distancia entre la vida real y la ilusión de la vida.

Se decía también que el cine de Hollywood había sido un factor decisivo en la unión de los estados norteamericanos. Se podía decir que también el cine cubano contribuía, en ese entonces, a la unidad que requería el país. Pero mientras aquel, en general, no había

**La autonomía que habíamos ganado para el arte, no significaba la despolitización o desmemorización del artista. Si bien el arte no podía estar en función de la política, el artista no podía asumirlo como un refugio separado de la vida real; ni la belleza como algo ajeno a la búsqueda de la verdad.**

propiciado el crecimiento de sus espectadores, un mérito singular del cubano es que favoreció el camino hacia la madurez.

El cine cubano, por otra parte, no devenía un cine oportunista. No iba al encuentro mercantil del público de jóvenes, que mayoritariamente llenaban las salas en todas partes. Se propuso siempre dirigirse a la inteligencia del público, fuera este de jóvenes o de viejos. Por esos años, se convertía en vanguardia de la cultura del país, convencido de que los filmes podían revelar el fondo de sabiduría que todos llevábamos dentro. Se podía decir que, entonces, junto con el latinoamericano y caribeño de la época, fue considerado un cine que venía de un centro y no de una periferia.

Digamos, a propósito, que un filme es como el amor; si se logra un 60% de lo que nos hemos propuesto, es una obra maestra. Al conjunto de una producción también se le puede reconocer su dimensión artística si logra alcanzar una proporción similar.

La década de los 60 fue larga, es decir, duró hasta mediados de los 70. Se hicieron 44 largometrajes, en una proporción de tres filmes por año. Los resultados fueron tan óptimos como inesperados. Más de la mitad clasificó como buenas películas. La calidad lograda, además, tuvo respaldo de público y de crítica. El éxito rebasó el plano nacional y llegó también a alcanzar públicos internacionales. Protagonista indiscutible de esa época sería Tomás Gutiérrez Alea. Entre las nuevas películas señalables, estaría la del primer largometraje realizado por una mujer: *De cierta manera* (1974), de Sara Gómez.

¿Cómo fue posible esta explosión de una cinematografía nueva que partía de cero? De los pioneros de principios de siglo, encabezados por Enrique Díaz de Quesada, no quedaba prácticamente nada. De los años 30 y 40, a pesar de la voluntad de cineastas como Ramón Peón, no se había logrado consolidar siquiera una producción comercial. El surgimiento del nuevo cine cubano no era imaginable sin la Revolución. Pero no bastaba su soplo decisivo. Teníamos que indagar también en las vías y atajos propios del medio.

¿Qué mundo de ideas y de contradicciones motivaba el crecimiento de los cineastas cubanos? La coherencia con su propio medio y con las nuevas circunstancias

que vivía el mundo no estaba exenta de contradicciones. El ICAIC era entonces un hervidero de ideas y de debates, de rigor y de audacias.

Crecía, asumiendo y rechazando al Neorrealismo, a la *Nouvelle Vague*, al *Free Cinema*, al *New American Cinema*, etc. Asumiéndolos porque eran parte de los mismos empeños. Rechazándolos porque los realizadores queríamos caminar al ritmo de nuestro propio destino. Confrontándonos, en encuentros muy tempranos, como los de Génova, con el *Columbianum* del Padre Arpa, y en el indispensable *Pesaro* de Lino Micciche y Bruno Torri, antecedentes históricos de las relaciones entre el cine europeo y el latinoamericano. También en los fundacionales de Viña del Mar, en Chile; y de Mérida, en Venezuela. Todos fueron semillas donde floreció la conciencia de un cine común. Finalmente la creación del Festival de La Habana, en 1978, consolidó y sistematizó, en un territorio de nuestra América, los encuentros entre los cineastas latinoamericanos, y de estos con el resto del mundo. A partir del festival fue posible alentar, fomentar, promover, lo que ya existía en la realidad: un Nuevo Cine Latinoamericano.

El germen de ese nacimiento se sitúa en los años 50 con *Raíces* (1953), de México; *Río 40 grados* (1955), de Brasil; *El Mégano* (1955), de Cuba; *Tire Dié* (1958), de Argentina; *Araya* (1958), de Venezuela. Todos fuertemente influenciados por el neorrealismo italiano, corriente que, desde finalizada la Segunda guerra mundial, no había dejado de influir hasta en cinematografías tan distantes como la soviética y la norteamericana.

El neorrealismo italiano se planteaba volver al realismo que había escamoteado el fascismo. Nos interesó enseguida por razones prácticas, por su capacidad de hacer un cine con recursos mínimos, sin efectos especiales, sin grandes tecnologías, sin decorados, sin estrellas. Pero, sobre todo, el neorrealismo nos ofrecía el ejemplo de un cine de resistencia. El nuevo cine italiano fomentaba un espíritu de cambio en la sociedad. Tenía el encanto de haber puesto el acento en los perdedores del sistema, en que los pobres también se pudieran ver como personas, como seres humanos. No empezaban mal quienes lo hacían bajo la influencia del neorrealismo. Al contrario, la cinematografía mundial lo puede considerar como un verdadero hito

en su historia, como uno de los nutrientes más importantes en el desarrollo de su lenguaje. Pero, como es ley de la vida, no tardaría en ser cuestionado. Y precisamente, tal y como lo revelaban aquellos años 60, el neorealismo se limitaba en cuanto a renovar la narración convencional. El resultado era un estancamiento en su evolución, un debilitamiento de sus propias propuestas iniciales. Más tarde, en el afán de no cesar en la eliminación de mediaciones superfluas entre el espectador y el autor, creadores como Rossellini y hasta el propio Zavattini harían de ese propósito su empeño fundamental.

El nuevo cine cubano, siguiendo las huellas de un neorealismo ya tardío y desfasado, con *Historias de la Revolución* (1960), y *Cuba baila* (1960), no había dejado de ser un reflejo empobrecido de nuestro pasado más reciente. La ruptura se produce y, por lo tanto, el nuevo camino, con *Memorias del subdesarrollo* (1968), *La primera carga al machete* (1969), *Aventuras de Juan Quinquín* (1967), e incluso *Lucía* (1968) que, si bien mantenía reflejos de Visconti, no era ya del Visconti ortodoxo de *Obsesión* o de *La tierra tiembla*.

El cine cubano, al igual que el latinoamericano, avanzaba con singular autenticidad, al ritmo de los movimientos de liberación que se propagaban por el continente, reflejando realidades pasadas y presentes, saltando géneros, moviendo debates, confrontando ideas.

Desde Europa, sin embargo, a pesar del mayo francés, algunos señalaban que los cineastas cubanos queríamos convertir el cine en pura ideología. Como si la contradicción fuera entre un cine de pura estética y otro de pura ideología. Es decir, como se ha mencionado en más de una ocasión, como si Europa hiciera cine de arte; Hollywood, de entretenimiento, y los latinoamericanos, cine político. Era una manera simplista y cómoda de ver las cosas. Pero hubo de todo en la viña del Señor. Tal vez éramos los más señalados porque, en ese entonces, el marxismo era la corriente principal del pensamiento latinoamericano.

Pero el marxismo, a pesar de sus detractores, significó diversidad de criterios, de estilos, de opciones estéticas. Nunca resultó más plural el cine de América Latina y el Caribe. Si el de los años 30 había subrayado las diferencias convirtiéndonos en charros, cangaceiros y gauchos, el nuevo cine venía a decir que éramos seres humanos iguales a todos, pero en circunstancias de vida diferentes.

Desde luego, no dejábamos de tener particularidades. Por ejemplo, nuestras contradicciones no eran tanto con la Europa occidental como con la socialista. Esta no sentía el enfrentamiento con Hollywood como los latinoamericanos. No fue una casualidad que, a partir de los 70, cuando empiezan las

represiones y las dictaduras militares en América Latina, sus cineastas no se marcharan a Hollywood, sino que buscaran una posible continuidad de sus ideas en Europa occidental, en Canadá, en Cuba. En cambio, en los países socialistas, hubo cineastas que no vacilaron en irse a Hollywood, cuando se les presentó la oportunidad.

Tampoco hay que pasar por alto que también surgieron voces, dentro de los propios cineastas latinoamericanos, que reflexionaban como si Cuba viviera una etapa distinta a la de ellos. Y, en efecto, era distinta, pero porque le tocaba el enfrentamiento más directo con la dependencia norteamericana. Era distinta, pero no contradictoria. Ya no estábamos obligados a la política, que nos exigía Hollywood, de comprar diez películas malas para obtener una buena; o a desangrarnos en porcentajes onerosos ante el resultado en taquilla de sus películas; o a soportar la impudicia de gravar con altos impuestos la entrada al país de película virgen que necesitaba el cine nacional, y, al contrario, reservar impuestos bajos para el ingreso de las películas de ellos, que de esta forma no solo frenaban el desarrollo de un cine propio, sino que también hacían una competencia desleal.

«De cierta manera», y «hasta cierto punto», nuestro proyecto socialista era un signo perturbador dentro de una región cuyo proyecto no era, precisamente, de ese carácter. Esto hacía que, por un lado, nos relacionáramos con los países socialistas; pero por otro, que nos sintiéramos unidos a la América latina y caribeña. Aunque tampoco había una real contradicción. La opción socialista era, para Cuba, la posibilidad de garantizar la emancipación por la que todos, en el continente, luchábamos y seguíamos luchando. Cuestión indispensable para salir del subdesarrollo crónico que nos obligaba a la dependencia norteamericana.

Hay que señalar además que, en los 60, América Latina no había luchado contra la democracia, sino contra su caricatura. Las luchas se libraban por una auténtica democracia. Por eso, después de los 60, vinieron las dictaduras en el Continente, con el único objetivo de impedir su triunfo. Demostraban que cuando se pasaba de la libertad para hablar a la acción para cambiar las cosas, se acababa la farsa y entraban los militares. A Cuba, precisamente por haber logrado liberarse de la dictadura —no solo de Batista, sino de la de más de cincuenta años de explotación y de totalitaria dependencia—, la castigaban con bloqueos y con todo tipo de guerras sucias.

Habría que subrayar, no obstante, que a pesar de nuestras excelentes y fecundas relaciones con tantos cineastas de los países socialistas, no podían dejar de resultarnos más estimulantes las relaciones con los latinoamericanos, dadas las razones históricas y culturales

que desde siempre nos identificaban. Tan orgánicas y viscerales han sido y son estas relaciones que, a veces, en nuestras obras se percibe una cierta nostalgia por la burguesía que nunca hemos podido ser. En efecto, nunca hemos sido, ni somos, la Europa que logró desarrollar una burguesía nacional, fortalecida e independiente. Por eso, dicho sea no entre paréntesis, la crisis del nacionalismo en los países que ya se han consolidado como nación no resulta igual que para aquellos otros que aún están en su propio proceso. En Cuba, por ejemplo, nuestra precaria y nada independiente burguesía —salvo excepciones individuales—, nunca defendió el arte que, en otras latitudes, hubiera sido bandera y orgullo de una burguesía nacional. Fue el pensamiento de izquierda, en particular el antiguo Partido Comunista (Partido Socialista Popular), quien asumió la defensa del arte nacional. Sin embargo, en relación con el neorrealismo italiano, habría que aclarar que su posición no fue tan feliz. A diferencia de los partidos comunistas de la región, que apoyaron todo el tiempo al neorrealismo, el PSP cubano, sin negar el neorrealismo ni sus películas, había privilegiado la defensa del realismo socialista, opción estética que entonces propugnaba la Unión Soviética. Y ya hemos mencionado cómo, paradójicamente, en esos años 60, el neorrealismo llegó a influir hasta a los propios cineastas soviéticos.

Pero el marxismo hizo posible la bifurcación de los caminos hacia la modernidad. En Cuba habíamos partido de cero en cuanto a la producción de películas, pero no en cuanto a la exhibición. Esta realidad había cambiado con el proceso revolucionario, aunque el gusto condicionado por tantos años de un cine dominante, como era el de Hollywood, no se podía borrar de un día para otro. En América Latina era peor, puesto que esa hegemonía permanecía inalterable. Incluso es posible afirmar que mientras las colonias se desplomaban, en el mundo entero se incrementaba el colonialismo en las pantallas de cine. Afrontar el proceso de descolonización de las pantallas, mediante el cambio radical en la programación, si bien era indispensable e inaplazable, no era suficiente.

Una fuerte corriente se abrió paso para afrontar —desde el propio lenguaje cinematográfico— los códigos y estructuras en que se sustentaban las películas de Hollywood. Fue Glauber Rocha quien llevó más lejos ese enfrentamiento, aunque también lo sostuvieron cineastas como Paul Leduc, Pino Solanas, Román Chalbaud, Jorge Sanjinés, Fernando Birri, Miguel Littin. En general, esta reacción fue bastante común, no solo en América Latina, sino en todo el mundo de los 60. Los cineastas, de alguna manera, querían cuestionar la narración convencional que mantenía e imponía Hollywood como canon indiscutible de lo que

debíamos entender como lenguaje cinematográfico. Esa narración descansaba en las estructuras de la novela del siglo XIX, la que, no obstante haber dado excelentes frutos y ocupar un lugar destacado en el desarrollo del lenguaje cinematográfico, se había ido agotando, había ido relegando cada vez más el núcleo dramático de la historia, jerarquizando la factura y los medios expresivos (estrellas, efectos especiales, fotografía, banda sonora, montaje, etc.) como sustentos privilegiados del discurso. Contaban una historia con la estructura propia de la novela decimonónica y el valor cinematográfico, su contemporaneidad, se concentraba en ilustrar, lo más expresivamente posible, esa historia. Tendencia que, inclusive, ganaba prestigio apoyándose en el que históricamente ya tenía la literatura y, desde el punto de vista de la imagen, las artes plásticas. Hasta hoy permanece como dominante esa propuesta. Por eso, ante sus modelos más aberrantes y comerciales, se suele decir: «la película no es buena, pero está muy bien hecha, es muy moderna».

Una corriente importante dentro del cine latinoamericano, incluyendo al cubano, fue la de nacionalizar esa tendencia. Y se hizo, y todavía se desarrolla, con gran éxito de público y de crítica. Se puede decir que es la corriente con más aceptación dentro y fuera de nuestro continente. Tal vez porque, en sus mejores momentos, ha logrado traer a un primer plano el núcleo dramático de tal modo, que forma y contenido no quedaran tan cercenados como acostumbraba y acostumbra hacer el cine de Hollywood.

Pero la otra corriente excursionó en una dirección más radical. Partía de la convicción de que el tema de por sí, por muy importante que fuera, no bastaba para contribuir al proceso de descolonización: no era posible un contenido nuevo enmarcado en formas cada vez más agotadas. Esta tendencia aspiraba a que todos los dardos se dirigieran a la liberación del cine como novela ilustrada. Por otra parte, el desarrollo cinematográfico, al igual que el arte en general, no podía ir a la saga del desarrollo del pensamiento humano. El ritmo interior —que no el exterior— de un filme no podía dejar de estar sincronizado con el ritmo del pensamiento contemporáneo, ni podía renunciar a contribuir a su desarrollo. Vivíamos más de prisa que en épocas anteriores, en un mundo más rápido en todos los sentidos. El cine, a diferencia de la novela, se situaba, como medio expresivo, dentro de esta contemporaneidad. No por gusto se le llamaba el arte de esta época. Por eso siempre ha sido tan improductivo como ingrato que se mida el valor de una película por las posibles cercanías al tipo de reflexión que nos proporciona la literatura. Una novela se lee, se vuelve la página, se deja para otro día. La

película hay que verla de una sola vez, sin detenerse. Esto marca una diferencia sustancial entre lo que podemos esperar de una novela y de una película.

Conozco un carpintero de muebles, un artesano, todo un artista, que me comentó en una ocasión: «Estoy de lo más contento porque al fin tengo una videocasetera». «¿Cómo? —le dije—, ¿tanto te gusta el cine?». «No —me respondió—, es que ahora puedo parar la película y ver los muebles». Pero cuando uno está interesado en ver la película, no la detiene, a menos que sea un especialista interesado en analizar sus partes. Es más, no hay cosa más molesta que los cortes de publicidad en las películas pasadas por la televisión. El gran desafío de esta narración de prisa que es el cine, obligaba a buscar maneras alejadas de la literatura. No solo para procurar un nuevo tipo de reflexión, coherente con esta especificidad, sino para favorecer un nuevo tipo de espectador, un espectador más activo. En este sentido, en el Festival de Pesaro de 1968, fue de gran impacto cuando Pino Solanas y Octavio Getino enarbolaron una enorme tela que decía: «Todo espectador es un traidor».

En síntesis, mientras más pudiéramos alejarnos de la literatura, más podríamos romper con los códigos que mantenían el coloniaje, la fascinación del espectador al precio de perder su espíritu crítico. Insistíamos, entonces, en que el deber de un cineasta revolucionario era hacer la revolución en el cine.

El cine cubano exploró también esta corriente. Titón (Tomás Gutiérrez Alea) lo hizo en *Hasta cierto punto*; Humberto Solás en *Cantata de Chile*; Manuel Octavio Gómez en *Los días del agua*; Sergio Giral en *El otro Francisco*; Manuel Herrera —borrando definitivamente las fronteras entre la ficción y el documental— en *Girón*; y yo, que desde *Aventuras de Juan Quinquín*, he intentado no hacer otra cosa que esta especie de cine antinovela. Esto no ha significado, ni podía significar, desde luego, que el cine cubano, en su relación con novelistas cubanos, no haya logrado excelentes resultados, unas veces rechazando sus estructuras, otras asumiéndolas. Pero siempre haciéndolo con rigor, tanto en una como en otra tendencia. Sin posiciones cerradas, dogmáticas ni excluyentes.

En sus más de 180 largometrajes de ficción, el cine cubano podía ufanarse de que estos reflejaran, en su mayoría, la realidad del país con una mirada adulta. Sentir como uno de sus grandes triunfos que el público, educado en el desprecio de su propia cultura, se identificara con el nuevo cine nacional.

Hubo algo, entre otras consideraciones, que debemos subrayar: las confrontaciones entre nosotros mismos. No solamente se había crecido en la lucha frontal contra la mediocridad, el sectarismo y el

oportunismo circundante. Esto resultaba demasiado evidente. Lo más significativo había sido lo que no se veía. Haber asumido que, entre los propios cineastas del ICAIC, anidaban marcadas diferencias, a veces tan abismales que podían crear irreversibles contradicciones con la Revolución. Y que esas diferencias, lejos de ignorarlas, se había decidido revelarlas. Estas debían ser las fuentes principales de nuestros debates, donde radicaban las posibilidades de nuestra propia superación. El camino hacia el pensamiento más avanzado reclamaba la confrontación abierta, día a día, sistemáticamente, de estos antagonismos marcados por ciertos liberalismos regresivos y no pocos dogmatismos trasnochados. El principio de que ningún cineasta se considerara dueño absoluto de la verdad, no solo evitó el oportunismo, sino que hizo posible superar las inclinaciones reduccionistas, tanto del panfleto como de la crítica anacrónica. Así también el análisis de los guiones no fue de simple contenido, sino de dramaturgia, por lo que no se separaba forma de contenido y no tenía nada que ver con la censura padecida por otras cinematografías.

Lo más cercano que habíamos tenido como censura había sido el caso del documental P.M. Pero a sus realizadores, en honor a la verdad, solo se les había pedido que aplazaran su exhibición. Era el momento en que el país se enardecía con la formación de las milicias ante el inminente ataque que preparaban las fuerzas contrarrevolucionarias. No estuvieron de acuerdo y decidieron irse del país.

Para el ICAIC, la libertad del creador nunca fue concebida si no se lograba, simultáneamente, la del espectador. Al descolonizar las pantallas, contribuyó a la descolonización del espectador. Abrió las salas y le garantizó a la población el derecho a ver películas de todas partes del mundo. En un momento en que voces y criterios, ya superados por la Historia, trataron de cuestionar la política de exhibición de películas, los cineastas, junto a Alfredo Guevara, hicieron prevalecer las posiciones más consecuentes con la Revolución.

Defender esa política era indispensable. No solo porque hacía evidente la falsedad del llamado comercio libre y el fariseísmo del mercado libre y la libre competencia, sino, en particular, porque los enemigos del cine nacional siempre habían sostenido que afectar la programación de películas norteamericanas era afectar la afluencia del público a las salas de cine. Esa amenaza siempre había gravitado, como una espada de Damocles, en la defensa de la cinematografía nacional. Por eso, si bien era importante lograr la identificación con el cine propio, era aún más relevante que la Revolución demostrara que abrir las pantallas al cine de todo el mundo no suponía un rechazo del espectador, ni mucho menos su fuga, sino, al contrario,

**Los cineastas asumieron su obra individual como parte inalienable del destino del cine cubano. Tenían la posibilidad de ser ellos mismos quienes exploraran los caminos de la modernidad, y no funcionarios ajenos al medio cultural.**

se lograba que el público llenara, como nunca, las salas de cine. En consecuencia, priorizar la libertad del espectador no entraba en contradicción con los intereses de quienes poseían salas de cine. Fue el mejor mensaje que podíamos ofrecer a todos los que luchaban por el derecho a tener una cinematografía nacional. No dejaba de ser desconcertante que garantizar ese derecho, lograr un comercio y un mercado verdaderamente libres y una competencia en condiciones de igualdad, hacía necesaria toda una Revolución.

La programación de las salas se realizó en forma proporcional a la producción de cada país, evitando que ninguna cinematografía resultara hegemónica. Igualmente se terminó con la práctica discriminatoria de reservar las salas de tercera para las películas latinoamericanas. Por principio, las mejores salas eran para las mejores películas, vinieran del país que vinieran. En consecuencia, la promoción de los filmes no descansaba en razones extrartísticas (éxito de taquilla, chismes de las estrellas, etc.), sino en su calidad.

El cine se extendió por todo el país. Se terminó con la práctica de reservar las mejores películas solo para las salas de las ciudades más importantes. Se desarrolló el cine-móvil, que Octavio Cortázar dejó tan conmovedoramente reflejado en su documental *Por primera vez*. Y se acortó el tiempo que mediaba entre los estrenos en la capital y el resto del país. También se fue promoviendo el Movimiento del Cine Aficionado. Como consecuencia de ello, se ampliaron, a nivel nacional, los debates sobre el cine.

El cambio fue profundo. En un momento en que había países en América Latina donde los espectadores ya no iban a ver las películas por el solo hecho de ser de habla hispana, entre nosotros podía eventualmente haber cola para ver películas latinoamericanas y españolas. Es decir, la descolonización progresó al punto de ir eliminando prejuicios y condicionamientos históricos que tenían prisionero al espectador cubano. Creció por lo tanto el público cubano, y fue este un factor decisivo para que lo hicieran también nuestros directores.

Si la década de los 60 había promovido el espíritu de cambio en el mundo, si el balance entre la vida material y espiritual había hecho latir profundamente los corazones, a mediados de los 70, con el declive de las luchas de liberación, con la implantación de férreas

dictaduras en el continente, con el fortalecimiento de la dependencia norteamericana, se empezaban a sentir las ráfagas de una fragmentación en vidas e ideales latinoamericanos.

El cine cubano no fue ajeno a estos declives. Pero en los años 80 no solo se pudo detener esta línea descendente, sino que los pulmones del Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano volvieron a llenarse de esperanza. La Revolución cubana, Fidel Castro directamente, fue el artífice de la nueva situación. El Festival de La Habana —apoyado como nunca con la experiencia de muchos compañeros, en particular de Pastor Vega— se convirtió en el espacio propicio para dinamizar aún más la industria cubana y la de todo el continente. El Movimiento fue respaldado por artistas y realizadores de todo el mundo, incluyendo algunas estrellas de Hollywood. Se intensificaron los encuentros con cineastas europeos, africanos y asiáticos. El Festival potenciaba todas las fuerzas del Comité de Cineastas; promovía la constitución de federaciones sindicales, de cinematecas, de distribuidoras alternativas, de cineclubes; favorecía la creación de la CACI, el organismo que venía a integrar las instituciones oficiales de cine de América Latina, España y Portugal; refrendaba, así mismo, leyes tendientes a hacer realidad el Mercado Común del Cine Iberoamericano; fomentaba la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, presidida por Gabriel García Márquez, y la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, que tanto significaría para la formación de nuevos talentos en América Latina, África y Asia.

Con aliento renovado, el ICAIC promovió una nueva generación que hizo posible triplicar la producción de esos años 80. Se realizaron 75 largometrajes —un promedio de siete por año— que permitieron una presencia mayor del cine cubano en festivales y mercados extranjeros. Se incrementaron significativamente las coproducciones con cineastas latinoamericanos y también se iniciaron coproducciones con África. España, en esos años —cuando Pilar Miró dirigió primero la Dirección de Cine del Ministerio de Cultura y después el Ente de la Radio y la Televisión Españolas—, propició, más que en ningún otro momento, las coproducciones con todo el cine iberoamericano.

Sin embargo, el mundo de las ideas no dejaba de hacerse cada vez más complejo. El pensamiento avanzado se empezaba a confundir con los viejos liberalismos; la intransigencia revolucionaria con el dogmatismo más cerrado; y la conciencia individual con la autocensura. La respuesta del ICAIC fue la de formar tres grupos de creación que continuaran la tradicional participación de los cineastas en el destino del cine cubano, más necesaria en esos momentos, dados los incrementos en la producción. Si siempre la atención y análisis artísticos habían sido asumidos por un grupo de creación (entonces no se le llamaba así) con un director al frente, en esa oportunidad, cuando se triplicaba la producción, era evidente que se necesitaban tres. Los grupos estaban destinados a fortalecer la cohesión de los cineastas con el destino común del cine cubano; a rescatar el ambiente creador, que se había ido perdiendo; a disponer de una participación más activa en la aprobación de los guiones y en el corte final de las películas; así también en el intercambio de criterios e ideas, como antaño había sucedido mediante el fomento de debates. De esta forma, los grupos lograron que, de nuevo, los cineastas ocuparan el centro del espíritu creador del ICAIC, al tiempo que se recuperaba el sentimiento de pertenencia a un proyecto, y no solo de compromiso con la obra personal. Así también se abrió un espacio para que los cineastas participaran en el Consejo Asesor promovido por la institución.

Pero los 90 se abrieron con Alicia en el pueblo de Maravillas. Para algunos, un mal paso, al igual que había sucedido, finalizando los 70, con Cecilia. Ciertos periodistas habían alentado su satanización, como ahora ciertos funcionarios demonizaban a Alicia.... La visión de ambos filmes fue distorsionada. Una discusión anacrónica horadó las filas de nuestra contemporaneidad. Los vigilantes de las «Sagradas Escrituras» siempre habían logrado que se nos aplaudiera o denostara por razones extrartísticas. Dentro y fuera del país. Siempre resultaba difícil saber cuándo nos aplaudían por políticos y cuándo por artistas.

Estas manipulaciones no han sido fáciles de sortear. Incluso han motivado posiciones oportunistas ante la demanda interesada de obras críticas. El pensamiento se ha visto frenado, dificultado en su andar por entre los laberintos de la modernidad. Si era normal que la reacción internacional siempre situara el debate en los términos más arcaicos, era doloroso que, aunque fuera esporádicamente, se dieran entre nosotros pasos que cerraran las posibles lecturas de una obra artística. No podía ser peor el comienzo de una década que ya anunciaba un desequilibrio mayor en el mundo.

La destrucción de gran parte del campo socialista, en particular de la Unión Soviética, quebró la balanza del poder internacional. Mirándolo desde hoy, el triunfalismo de los países capitalistas no dejaba de ser infantil. ¿De qué se reían? ¿De haberse librado del demonio? Veríamos enseguida que no sabrían cómo vivir sin Lucifer. La caída del muro de Berlín multiplicaba nuevos muros, esta vez para contener la invasión de los pobres de esta Tierra. Finalmente, ha sucedido que el mundo se ha vuelto ingobernable y que las profecías de Orwell, en su célebre libro 1984, dirigido a socavar al socialismo, se han hecho cada vez más patentes en el mundo industrializado.

El fin de la Guerra fría no ha dejado de aumentar las perspectivas de destrucción nuclear del planeta. Se ha incrementado la guerra caliente de los grandes contra los pequeños. Se ha disparado la pobreza en el momento en que más avances científicos y tecnológicos existen para acabar con ella. La simulación se ha hecho descarada y descarnada. La pseudocultura acompaña a la pseudodemocracia. Los gobiernos y los parlamentos simulan mandar cuando, en realidad, quienes lo hacen son las transnacionales. La libertad que se simula no es otra que la libertad de los comerciantes.

¿A dónde se fue la modernidad? ¿Se habría quedado en el oropel? ¿Tendrían razón los posmodernistas cuando anunciaban el fin de los valores que la habían sustentado? ¿Se había alejado definitivamente el equilibrio entre la vida espiritual y la material? ¿Qué es hoy la modernidad? ¿Disponer de salas electrónicas para ver, vía satélite, películas de un solo país? ¿O garantizar el derecho a ver cine de todos los países del mundo? ¿Acaso el hecho insólito de promover una píldora del orgasmo sustituyendo las relaciones sexuales? ¿O, como también se anuncia, privatizar el aire para poder impunemente contaminarlo en parcelas de los países pobres? Se hace difícil hablar de modernidad cuando la nación más poderosa del mundo hace vivir a sus ciudadanos en el miedo. El miedo de esa nación es su peligro. El miedo simplifica el pensamiento. Reduce todo a los extremos más inverosímiles. Impide conciliar los intereses con los propios principios.

¿Qué podía hacer el cine cubano en estas circunstancias? Sobrevivir. El país se iba recuperando, pero la industria cinematográfica no. Los cineastas, atomizados, debilitado el movimiento que les había dado razón de ser, priorizaban la realización individual de sus proyectos. El cine cubano, más que una suma de individualidades, era ahora como una resta del proyecto global. La producción se redujo, pero más grave resultó la reducción de sus aspiraciones. Después de todo, si el promedio de películas que se lograba

Julio García Espinosa

hacer no pasaba de tres al año, en la época dorada de los 60 tampoco pasaron de tres anuales, solo que estas eran productos del aliento común de un destino compartido.

Por otra parte, el Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano tocaba a su fin, y apenas se hacía algo para convertirlo en una nueva y más contemporánea fuerza. En cambio el cine europeo, restringido a cinematografía tercermundista, daba señales de vida. Es verdad que había cineastas europeos que se pavoneaban grotescamente como si vivieran en territorios independientes, autocomplacidos en sus pequeños espacios de modernidad. Pero los más consecuentes se mostraban activos en el empeño por disponer del espacio que les pertenecía. Hollywood producía, al año, menos películas que Europa y, sin embargo, había llegado a controlar el 80% del mercado mundial. Los cineastas latinoamericanos no alcanzaban a marchar al ritmo de estas impaciencias europeas.

El lado oscuro del posmodernismo nos pedía, de hecho, la rendición; nos planteaba, como única alternativa real, el conformismo y la inacción. Pero la vida no tiene sentido si no es transformable. Y de eso el mundo no cesa de dar señales. La globalización de

los ricos no sabe qué hacer con los pobres. La globalización de la pseudocultura no sabe qué hacer con la cultura. Siempre nos habíamos resistido a ser un simple eco de la modernidad que venía de los países de punta. La Revolución había demostrado que se podía acceder a la modernidad desde dentro. Por otra parte, no es posible detener el pensamiento. En realidad, la modernidad no había perdido: había perdido un mundo incapaz de convertirla en vida, un mundo que había optado más por las razones de la fuerza que por la fuerza de la razón. Una alternativa global era, y es, inevitable. Y, en el centro de esta, pensamos que estará la cultura. Y dentro de la cultura estará, en primera fila, el cine. Lo mismo en celuloide que en video digital. Lo importante será que se entienda que el cine no es solo un arte de imágenes, sino, sobre todo, un arte de ideas.

© ~~TEMA~~, 2001.