

Cine cubano: historia, historiografía y posmodernidad

Juan Antonio García Borrero

Crítico de cine. Centro Provincial de Cine, Camagüey.

Necesitamos de la historia,
pero la necesitamos
de otra manera a como la necesita
el holgazán mimado
en los jardines del saber.

Nietzsche

Al cine cubano no le han faltado investigadores competentes dentro de la Isla. Otras veces he mencionado los que considero referentes insoslayables para cualquier pretensión actual de extender esos estudios; a saber, la *Cronología del cine cubano* de Arturo Agramonte, *La tienda negra* de María Eulalia Douglas, *El cine silente en Cuba* de Raúl Rodríguez, *Una mirada al cine cubano* de Walfredo Piñera y Caridad Cumaná o *Cine cubano, ese ojo que nos ve* de Reynaldo González, por mencionar algunos. La labor de Luciano Castillo, sin restarle un ápice de mérito al resto, a mí se me antoja cuando menos descomunal: lo suyo es la obsesión por el detalle, el rastreo casi arqueológico en el universo de los pioneros fílmicos, el preciosismo de la fecha y hora en que ocurrió eso que denuncia, a lo que sumaría la

Premio *Temas* de Ensayo 2003 en la modalidad de Humanidades.

fineza del lenguaje, y para probar lo anterior, allí está *Ramón Peón, el hombre de los glóbulos negros* (co-escrito junto a Agramonte), sin dudas la más contundente de nuestras investigaciones biográficas hasta el momento. Por otro lado, si se revisa un volumen como *Coordenadas del cine cubano*, es fácil descubrir la abundancia de autores empeñados, a lo largo de toda la Isla, en rastrear el terreno con el fin de dejar establecido el mapa definitivo de esa expresión, y aquí incluyo las investigaciones de Sara Vega y Alicia García sobre los carteles en el cine cubano, que igual forman parte de la historia.

Contra este tipo de práctica historiográfica no tengo ninguna objeción, siempre que no se convierta en medio y fin. En realidad diría que se hace casi insoslayable en un primer período de pesquisa (yo mismo he operado con ese método, según delata con creces la *Guía crítica del cine cubano de ficción*). Sin embargo, intentaré ahora lanzar al ruedo reflexivo un conjunto de provocaciones que ojalá alcancen a movilizar algún que otro debate dentro del mismo gremio. He aquí la primera: admitido el buen aval de nuestra gestión positivista, me pregunto si no será hora de colocar el listón más alto, y pasar de la simple «historia relatada» al desafío de una «historia-

El grueso de nuestros estudios sobre cine cubano prescinde de la especulación teórica, y le concede la máxima y única jerarquía de valor a la apreciación fáctica, como si el dato en sí fuera capaz de avalar «científicamente» aquello que se intenta describir o demostrar.

problema», tal como en algún momento formuló Lucien Favre. Proponernos más que el espejismo de una «historia total» del cine cubano, la posible incursión en lo que pudiéramos nombrar una «historia profunda».

Superando el enfoque positivista

Aunque la abundancia de textos que examinan al cine cubano pudiera sugerir lo contrario, no existe entre nosotros una verdadera diversidad de enfoques historiográficos. Quiero decir, hay abundancia de libros y artículos, mas todos se parecen en aquello que enuncian, resultado de que casi todos han escogido el mismo método para aproximarse a los hechos. Tal vez la causa de ese tono monocorde que ostenta el grueso de nuestras aproximaciones al cine nacional, provenga entonces de la ausencia de estrategias alternativas a esa que ahora mismo predomina en nuestras prácticas, y que podemos nombrar positivista.

Si bien la historia positivista (típica del siglo XIX) fue ampliamente superada por las escuelas dominantes del XX (la francesa Annales y el marxismo en lo fundamental), puede decirse que el uso del positivismo por sí solo no resulta censurable. Lo que alarma, en todo caso, es la sutil exclusión de otras modalidades interpretativas, capaces de multiplicar los ángulos a través de los cuales podríamos «entender» un poco mejor la historia del cine cubano, que como las otras, también es poliédrica e incompleta. De hecho, la historiografía positivista al estilo de Raymond Aron («El historiador es un experto, no un físico. No busca la causa de la explosión en la fuerza expansiva de los gases, sino en la cerilla del fumador», dijo alguna vez) entró en crisis una vez que las tendencias annalistas y marxistas nos demostraran que no bastaba la textura física del documento para *entender* qué había pasado. Con el arribo de estos nuevos paradigmas parecía quedar atrás «la vieja historia», esa a la que apenas le interesó reparar en los grandes hombres y acontecimientos, y que bajo el célebre y vapuleado lema de Ranke («la historia es conocer el pasado tal como fue») se empeñó en hacer del documento y su crítica prácticamente la razón de ser del discurso historiográfico.

La «nueva historia», en cambio, propuso otro prototipo interpretativo, y reemplazó el interés biográfico y/o político, por el análisis económico, social, e incluso, mental. El concepto mismo de lo «histórico» se vio enriquecido, mientras el carácter meramente narrativo de aquella historia «historizante» se veía sustituido por la inserción de métodos por lo general asociados a las prácticas científicas. Así pasaron a los primeros planos del debate las indagaciones en torno a la naturaleza de la historia (¿narración o ciencia?, era la pregunta básica), al tiempo que abundaban las diatribas teóricas contra esa perspectiva positivista que simulando «objetividad», se conformaba con la confección de esquemas lectivos más bien empobrecedores.

Tras la violenta caída de los grandes paradigmas que la modernidad concediera a sus expertos (entre estos al historiador), hoy se advierte una suerte de regreso al método positivista, pues ante la incertidumbre intelectual propiciada por el fracaso de los antiguos métodos, muchos prefieren retornar a la seguridad del archivo. De ese modo, la narración ha logrado ocupar otra vez los escaños que hasta hace poco la teoría señoreaba. Se vuelven a poner de moda (sobre todo en forma de novelas históricas) los relatos épicos que de niños nos deslumbraban, al tiempo que novelistas y filósofos posmodernos anuncian por todo el planeta el deceso de la historia científica, esa que excluyó el acontecimiento y lo puntual de sus predios. Lo asombroso es que mientras en el universo de la historiografía mundial se viven todas estas convulsiones, los cubanos apenas nos hemos enterado, con lo cual nuestra historiografía parece empeñada en permanecer en esa etapa premoderna que se asocia al primer positivismo, aquel que siempre hizo público su desaire a la teoría y fiscalización epistemológica de sus prácticas y métodos.

Eso puede explicar por qué el grueso de nuestros estudios sobre cine cubano prescinde de la especulación teórica, y le concede la máxima y única jerarquía de valor a la apreciación fáctica, como si el dato en sí fuera capaz de avalar «científicamente» aquello que se intenta describir o demostrar. Para nuestra historiografía filmica, el historiador no es un teórico en el más estricto sentido del término, pues lo

suyo es la recogida de lo que otros antes cosecharon, lo cual lo sitúa en la posición de un simple recolector de datos. De esta manera, el profundo sentimiento fóbico hacia todo lo que huele a especulación impide que los argumentos rebasen los límites de la crónica descriptiva, y con ello se cumple lo que alguna vez Eduardo Torres Cuevas apuntara con agudeza: «Allí donde la reflexión teórica —por comodidad o incapacidad— es relegada, la carga factual contribuye a una supuesta prueba de cientificidad, tenida cuenta de una estrecha comprensión de «lo científico» que ha desterrado, en buena parte de los historiadores, el interés por la reflexión teórica. No hay dudas de que, en momentos de crisis teórica, resulta más amable y tranquilo refugiarse en este método, que garantizar voluminosos libros sin riesgos a la crítica».¹

La misión del historiador

La ausencia de un método de investigación que esté a la altura de lo que hasta este instante ha producido la disciplina en el mundo, no solo impide que estas indagaciones se inserten con fortuna en el debate historiográfico que ahora mismo se promueve más allá de la Isla, sino que además insiste en operar con una estrategia harto descriptiva, a través de la cual se vulgariza la tesis marxista de que todo tiempo reciente es superior —un aserto que la producción más nueva, por cierto, se ha encargado de desmentir a veces de una manera brutal.

Este tipo de historiografía «políticamente correcta», suele presentarse bajo el manto de una objetividad que sabemos no es tal, pero que ha aprendido a organizar sus relatos sobre la base de un criterio técnico que antepone lo «representativo» a lo «diverso», y que más que hurgar en las «diferencias», prefiere construir un gran paradigma donde en nombre de un fin preestablecido, se distribuyen jerarquías, nombramientos y olvidos. O si no, ¿de qué otro modo puede explicarse el silencio historiográfico alrededor de la obra de Nicolás Guillén Landrián, por citar apenas uno que hasta ayer no solía figurar en los catálogos del cine cubano?

En algún momento de su amplísima obra, Aristóteles dejó dicho que todo lo que hacemos está puesto con el ojo en otra cosa. Tal vez el pecado de nuestra historiografía radique en su excesiva ingenuidad a la hora de interpretar los documentos, testimonios, hechos que caen en sus manos, ingenuidad que la lleva a descartar la posibilidad de segundas, terceras, y hasta cuartas lecturas, o para decirlo aristotélicamente, la posibilidad de descubrir dónde estaba realmente posada la mirada del sujeto cuando ejecutaba la acción

que el documento anuncia. Se asume lo exterior como el signo definitivo de eso que hoy nos parece histórico, sin tener en cuenta que toda película, toda acción cultural, se nutre de un sinnúmero de factores que jamás llegan a la superficie, y que es precisamente misión del historiador ponerlos en evidencia en algún momento. Interpretar la fuente, más que pregonar que se cuenta con ella.

De allí que el positivismo, con sus habilidades para hacer del montaje de acontecimientos cuidadosamente seleccionados todo un constructo, se vea imposibilitado de cumplir con una verdadera misión hermenéutica. Para empezar, hay en esta historia positiva una tendencia a anteponer la autoridad a la aventura empírica, por eso más que plantear «problemas» al estilo de cualquier ciencia, prefiere enunciar situaciones, anécdotas, informes, antes que problematizar esa realidad que intenta aprehender. En el positivismo más pedestre, no son los hombres los que hacen posible la historia, sino a la inversa: es ese alud de ideas que nadie sabe de dónde llegan ni a dónde van, los que en el gran devenir que es la vida, dibujan la huella efímera de dos o tres personas que, al final, parecen ser los únicos héroes.

Los inconvenientes

Todavía es muy común pensar en «la Historia» como una disciplina científica obligada a «reconstruir el pasado tal como fue», pero el primer inconveniente (prácticamente insalvable) con el que tropieza casi siempre el historiador, es su propia manía de por lo general llegar tarde al lugar de los hechos. Debido a ello, y por muy buena fe que ponga el experto en su tarea, jamás podrá reconstruir ciento por ciento lo sucedido, pues dependerá del testimonio de terceros y cuartos. Y es que desde una perspectiva rigurosamente ontológica, tal pareciera que los historiadores (seres finitos e incompletos, como el más común de los mortales) lo máximo que han podido lograr en la búsqueda de la «verdad histórica» es la verosimilitud de aquello que enuncian, la cual está bien lejos de resultar idéntica a lo que con frecuencia se nombra «certeza».

Quizás sea por ello que, con esa petulancia lúcida que le ha ganado un sinnúmero de detractores/amantes, alguna vez Peter Greenaway llegara a facturar esta reflexión que para algunos reviste el estatus de frase hecha, pero que a mí se me antoja intensamente inquietante: «La Historia es una entelequia. Lo que existen son los historiadores». De hecho, una zona del llamado pensamiento posmoderno se esforzó precisamente en combatir toda ínfula de precisión histórica, y puso en los primeros planos del debate el controvertido tema de la objetividad y la verosimilitud.

En contraste con lo que va aconteciendo en la palestra internacional, la historiografía referida al cine cubano no parece interesada en fiscalizar esa impresión de «verdad» que extrae de aquellas fuentes que caen en sus manos. Al ni siquiera sugerir el asunto, es como si diera por sentado que es posible obtener profundas convicciones con el simple cotejo crítico de los testimonios.

Desafortunadamente, la creencia cándida de que el historiador puede reconstruir el pasado «tal como fue» a partir del estudio de lo documental, todavía hoy sigue resultando muy popular entre nosotros. Pero en realidad ya sabemos que un historiador —aun cuando cuente con todas las fuentes del mundo— nunca podrá reconstruir un pasado; en el mejor de los casos, construye uno nuevo, pues demasiadas mediaciones hay entre el investigador y la época que examina (incluyendo esa que él mismo vive), como para seguir creyendo que se puede llegar a «la verdad» exacta, a la esencia misma de la historia en sí.

Hacia una nueva historia del cine cubano

No puede decirse que esa apatía ante lo teórico sea un pecado exclusivo de los historiadores del cine cubano. El mal es tan antiguo como el pensamiento humano. Ya en 1802, un pensador como Schelling reparaba en la persistencia con que cierta zona de la intelectualidad de su época, dejaba a un lado la reflexión creativa, de allí que dijera: «el horror a la especulación, el ostensible abandono de lo teórico por lo meramente práctico produce necesariamente en el obrar la misma banalidad que en el saber. El estudio de una filosofía rigurosamente teórica nos familiariza del modo más inmediato con las ideas, y solamente las ideas prestan al obrar impronta y significado moral».

Tanto los Annales franceses como los estudios marxistas propusieron abandonar la inocencia epistemológica del positivismo. No solo renunciaron a la idea de una historia legitimada por la datocracia, sino que igual se interesaron por revisar la metodología utilizada, con lo cual impregnaron al pensamiento historiográfico de un espíritu de ciencia que parecía reservado a otras disciplinas. De esta manera, se pudo dejar atrás el culto a lo cronológico, así como la fascinación por las grandes crestas históricas, para en cambio introducirnos en el estudio de realidades más profundas, conformadas por estructuras discursivas que en modo alguno podrían examinarse con el antiguo instrumental analítico.

Este tipo de «historia científica» se impuso con relativa facilidad a mediados del siglo anterior. Lo curioso es que nuestra historiografía en torno al cine

nacional jamás apeló al método marxista, no obstante ser esta prácticamente la única filosofía legitimada en el país. Casi pudiéramos decir que en nuestro campo, Marx fue despachado sin siquiera haber llegado, desaprovechándose de esta forma un procedimiento que todavía puede concedernos útiles armas de investigación. No digo ese marxismo de manual que apenas reparó en la complejidad de la vida para contentarse con la promesa de un futuro mundo mejor. Hablo del marxismo original, que sigue siendo hereje al tiempo que creador, y sobre todo, furiosamente dialéctico.

Puedo entender el hastío que una mala lección de filosofía nos termina por reportar a todos; lo que no entiendo es que nos desentendamos de las tácticas intelectivas puestas en práctica por los más grandes pensadores. Y no se trata de importar técnicas de otros campos del conocimiento (la filosofía es una cosa, y la historia otra), sino de estar al tanto de los cambios acontecidos en lo mejor del pensamiento universal. Marx y Nietzsche, por ejemplo, no obstante la radical disparidad a la hora de confiar en la gestión científica del hombre, supieron hacer de la sospecha un estilo, dada la convicción común de que el hombre vive enajenado de su propia esencia, y es evidente que esa actitud ha sido desaprovechada por el grueso de nuestros investigadores del cine cubano.

Luego, será preciso pensar la historia del cine nacional desde su devenir, y no como una sumatoria aburrida de hechos pasados que permanecen tal como alguna vez existieron, a la espera de un historiador que los eleve a la palestra. La diatriba de Nietzsche contra la historia de los historiadores, en contraposición a lo que llama «historia efectiva», para empezar pudiera ser un buen paradigma, una antesala a través de la cual sea posible deslizar interrogantes como estas: ¿es el historiador quien decide «la importancia» de aquellos acontecimientos que explora?, ¿o es el concepto de «importancia», más que los acontecimientos en sí, lo que el investigador trata de legitimar?

Y es que después de Hume, Marx, Nietzsche, Walter Benjamin, Ortega y Gasset o Michel Foucault, por citar apenas algunos, deviene inconcebible que el historiador de cine cubano siga asumiendo ese rol de censor que hace a un lado lo que considera efímero o de mal gusto, por no cumplir las expectativas de ese relato que se ha propuesto diseñar. La nueva historia del cine cubano es posible que tenga en Michel Foucault un referente insoslayable, sobre todo si repara en la necesidad de rastrear en los linajes, y así «percibir la singularidad de los sucesos, fuera de toda finalidad monótona; encontrarlos allí donde menos se espera y en aquello que pasa desapercibido por no tener nada de historia —los sentimientos, el amor, la conciencia, los instintos—,

captar su retorno, pero en absoluto para trazar la curva lenta de una evolución» y luego

la genealogía no se opone a la historia como la visión de águila y profunda del filósofo en relación a la mirada escrutadora del sabio; se opone, por el contrario, al despliegue metahistórico de las significaciones ideales y de los indefinidos teleológicos. Se opone a la búsqueda del «origen».²

La sospecha cognitiva

Sospecho que desde hace algún tiempo la «historia» del cine cubano anda clamando a gritos esta suerte de revolución copernicana en su enfoque. Ser «historiador» hoy en día, impide que este se mueva, como en tiempos decimonónicos, por pasillos laterales aislados del presente especulativo. La historia ya no es más ese conjunto frío de datos pretéritos que alguna vez gozaron de vida, y esperan desde un rincón empolvado la llegada de un erudito que los rescate del ostracismo. Al contrario, como para algunos hoy la Historia ya llegó a su fin, es preciso insertarse en los actuales debates, ya sea para intentar definir las inconclusiones de la modernidad o refutar el advenimiento de un enfoque posmoderno que ha precisado un montón de muertes, incluyendo la del historiador.

Encarar esta nueva condición (posmoderna, como diría Lyotard), no significa sumarse al tren del descreimiento. Uno podrá estar o no de acuerdo con lo que desde el punto de vista ideológico viene postulando la llamada posmodernidad en las décadas más recientes, pero es indudable que el historiador de cine cubano debiera aprovechar de todo ese diferendo teórico al menos una certidumbre: la necesidad de la sospecha cognitiva. Solo así podremos conservar la única certidumbre que jamás ha de faltar al científico: la certidumbre de sabernos, a pesar de todo, falibles. Al relativismo posmoderno se le puede oponer todavía la resistencia de una razón autocrítica, abierta y lúcida en múltiples dimensiones. Pero para ello es menester la actualización del arsenal analítico, y el debate (con la densidad que demanda la época y la distancia crítica que requiere el hecho) de tópicos de máxima importancia. Entre ellos, la propia supervivencia del legado adquirido.

No sé hasta qué punto los que investigamos el cine cubano estamos conscientes de la necesidad de someter a prueba la solidez de todos los métodos heredados. Pero para obtener esa conciencia autocrítica, es preciso primero vencer la fobia a la teoría. Luego, intentar un punto de giro epistemológico que aventure una suerte de *historia transversal*, donde sea posible contemplar actores antes postergados a la sombra investigativa. No hablo de negar o suprimir la historia que ya conocemos,

sino intentar llegar a su esencia por caminos menos indigentes que esa verdad individual elevada al estatus de «absoluta», gracias a los privilegios de un discurso que disfruta de la hegemonía de turno.

No sé por qué hay una suerte de anuencia letal dentro del gremio en pensar que las reflexiones sobre los métodos con que operan los historiadores corresponden a los filósofos o teóricos, en sentido general. Nunca al propio historiador. Ignoro cuál es la conciencia exacta que exista entre nosotros del papel social que cumple el historiador. Creo que en nuestro seno jamás se ha discutido para qué y por qué se está escribiendo una historia del cine cubano. Se da por sentado que historiar es algo tan natural como respirar, beber agua o dormir, cuando en realidad, el hecho de registrar la historia tiene también un matiz histórico, ergo, ha sido construida, inventada alguna vez por los hombres «con el fin de...».

El esquema unidireccional

La historia del cine cubano suele contarse todavía como si se tratara de la historia del ICAIC. Incluso cuando se habla del cine silente y el cine prerrevolucionario, no puede obviarse cierta tendencia a la comparación. Y es cierto que no ha existido un centro productor de audiovisual en nuestro país con un mayor aval en lo teórico y en lo productivo. Pero igual es sabido que no basta la mirada desde un solo ángulo para entender, o captar al menos, la diversidad de matices que conforman un fenómeno cultural. Nuestras investigaciones insisten en apelar al relato con claras pretensiones milenaristas, ese que a través de la linealidad gráfica, explica, fundamenta y legitima la fatalidad de un camino que ha conducido al presente, y que, por otra parte, al examinar las zonas colindantes no puede evitar la mirada falsamente superior y hasta paternalista. De allí que casi siempre exista una suerte de esquema unidireccional que habla primero de la etapa silente, luego de la etapa sonora prerrevolucionaria y, finalmente, exalta la etapa revolucionaria como colofón de todo posible logro.

Ya la «historia» no se explica de ese modo, aun cuando el optimismo haga tentador el método, pues para seguir hablando del cine cubano, los resultados más recientes del ICAIC no indican exactamente un progreso sostenido. Por otro lado, una historia causalista como esa, que ve en la acumulación de experiencias la razón del progreso sistemático, tampoco sirve para explicar por qué naciendo prácticamente de cero, el ICAIC se convirtió en uno de los grandes líderes de la renovación cinematográfica en el continente. Un historiador empeñado en agrupar los hechos según la

Será preciso pensar la historia del cine nacional desde su devenir, y no como una sumatoria aburrida de hechos pasados que permanecen tal como alguna vez existieron, a la espera de un historiador que los eleve a la palestra.

lógica aristotélica de la causa y el efecto puede describir la etapa revolucionaria como un período superior, mas le quedaría pendiente demostrar que esa superioridad respondió a una sumatoria de lo ya existente, en tanto ese mismo cine se anunció como fundacional. Mas si antes no existía nada, ¿de dónde llegó entonces la excelencia del documental de esa época?

De lo anterior podría deducirse que ese tipo de historia lineal no es más que el testimonio de una percepción individual que, con el tiempo, es enmendada con nuevos datos. Más que una linealidad explicativa, deberíamos procurarnos entonces una postura sedienta de puntos que se entrecruzan hasta el infinito. Una suerte de aleph historiográfico. Una historia porosa, o si se quiere, más femenina; quiero decir, una historia menos propensa a implantar su punto de vista con las mañas de la autoridad del experto y la exclusión teórica. A ese historiador tan confiado en los datos que caen en sus manos, sería bueno recordarle que los hombres somos hijos del azar, hermanos de lo efímero, padres de lo impredecible y abuelos del equívoco. Es decir, somos todo eso, o lo que es lo mismo, no somos nada.

El pensamiento teleológico

Cuando otras veces he hablado del «icaicentrismo» presente en nuestra historiografía fílmica (un punto de vista que, desde luego, ya me ha surtido de no pocos detractores), no me ha animado el deseo de mermar un ápice la dimensión de un proyecto cultural como lo ha sido el del ICAIC. Los resultados de ese proyecto están allí, y ni la más nihilista de las relecturas posmodernas podría negar el tamaño de la empresa. El «icaicentrismo», como término, quiere remitir la queja a un método historiográfico que en su afán de legitimar ese gran proyecto fílmico, dejó a un lado todo lo que no se pareciera al postulado estético refrendado desde el centro. Aún hoy, nuestros estudios siguen priorizando la revisión y legitimidad de las obras según el canon refrendado por el ICAIC, acusando aquello que Foucault llamaría alguna vez «el uso ideológico de la historia».

Incluso, cuando se habla de los pioneros del cine cubano se hace desde un pensamiento teleológico que transparenta el afán de dejar bien definida la senda que,

obligatoriamente, habría de desembocar en lo que es hoy el cine del ICAIC. De modo que la responsabilidad del enfoque «icaicentrista» no creo que recaiga tanto en la institución, como en aquellas investigaciones que formulan un *corpus* a partir de lo macro-analógico, prescindiendo de la diferencia y lo aleatorio. De allí que, a su vez, esta sea una historia fecunda en patologizaciones, una historia que suele agrupar en un conjunto homogéneo solo aquello que cumple con sus propias expectativas, de acuerdo con un diseño de «buen gusto» que a ratos se adivina providencial.

Como resultado de esas patologizaciones, hasta ayer era difícil encontrar en nuestras publicaciones la simple mención a un cine que no respondiera al mencionado buen gusto, o que no fuera «representativo» del cine cubano ya aceptado en el imaginario colectivo. Las películas de Jorge Molina, por ejemplo, difícilmente aparecen reseñadas por algún historiador cubano, dada la alta carga de sexo y violencia que podemos encontrar en ellas, amén de de no ser representativas de «lo mejor» del cine cubano. Tampoco las de Miguel Coyula, que para colmo las edita casi todas en un apartamento de Nueva York. Tomás Piard sigue siendo el cineasta «amateur» más mencionado en nuestra historiografía, pero sin esperanzas de alcanzar el mismo nivel de estudios que la obra de Alea o Solás. Las cintas del Taller de Cine de la Asociación Hermanos Saíz aún resultan curiosidades protagonizadas por jóvenes rebeldes en algún instante. *Talco para lo negro* y *Oscuros rinocerontes enjaulados* son meros ejercicios de esos cineastas nombrados Arturo Sotto y Juan Carlos Cremata. Y, desde luego, el cine hecho por cubanos en el exterior no existe ni física ni intelectualmente.

Sucede que el historiador de cine cubano tampoco ha podido dejar a un lado aquella obsesión moderna que logró simular las diferencias bajo el manto de lo homogéneo, con el fin de hacer más verosímil ese metarrelato que nos habla de un ascenso incesante, capaz de conducirnos a la redención total. En el caso del cine cubano, la redención de un espectador enajenado con tanto Hollywood anestésico y embrutecedor.

Pero esta, se sabe, no es la historia. Para contar la historia del cine cubano, además de las películas, o lo que ciertos realizadores alcanzaron a decir en un periódico, o determinados críticos evaluaron en una

revista, o el público respaldó con su asistencia a las salas, se tendrían que tener en cuenta las colisiones ocultas de los individuos que se vieron obligados a realizar esta obra y no aquella, las coyunturas que provocaron que algunos temas fueran intocables en determinados períodos, o incluso la homofobia, el racismo o el sentido del humor que sutilmente estimularon a que el cine de esta época o aquella fuera más viril o menos tolerante de lo aconsejado. Tengo la grave impresión de que una historia así, si se quiere absolutamente honesta, casi siempre nace póstuma.

El peligro de las etiquetas

Buena parte de la historiografía en torno al cine cubano sigue nutriéndose de aquel clima utópico que prevaleció en los 60 en casi todo el mundo: entonces la sensación colectiva de ruptura violenta con un «pasado inferior» propició el nacimiento de varias teorías con fuerte acento milenarista, las cuales —lejos de estudiar el fenómeno como saldo de una circunstancia humana— veían el nacimiento y desarrollo del «nuevo cine» como la salvación impostergable de tanto espectador enajenado por Hollywood y sucedáneos. O como el resultado «lógico» de un proceso que no tenía otra razón que el avance. Así, la historiografía de la época terminó resultando nuestro gran macro-relato fílmico, y surgieron por doquier movimientos que anunciaban la buena nueva en todos los lares. Europa, tan propensa entonces a la sensibilidad moderna, vio en el «nuevo cine latinoamericano», humanista y emancipador, la confirmación de sus propias teorías.

Los historiadores de entonces no hicieron más que ser honestos ante un estado de ánimo plural, y escribieron libros que lejos de problematizar lo que estaba sucediendo, describían ese cine «anticlásico», «antidecadente», y sobre todo «progresista». Bajo la etiqueta de «nuevo cine latinoamericano» se englobó todo lo que no se pareciera a Hollywood (cine clásico) y se perdieron de vista las valiosas diferencias existentes en el movimiento trasgresor (cine moderno), diferencias que nutrieron de una enorme vitalidad al movimiento. Pero si bien la nobleza de las intenciones se hizo evidente casi de inmediato, las particularidades de esos puntos de vista pocas veces llegaron a alcanzar una real estatura teórica; y es que en realidad este nuevo pensamiento historiográfico no nació como decantación de uno anterior desarrollado en alguna academia, sino como la confrontación, a ratos demasiado radical, con un pasado que se intentó desterrar o borrar del todo de la memoria colectiva.

Lo peor fue que este nuevo pensamiento postergó la discusión estética en aras de una fundamentación

claramente política. «Siempre resultaba difícil saber cuándo nos aplaudían por políticos y cuándo por artistas»,³ ha señalado Julio García Espinosa; de allí que hasta alguien tan opuesto al llamado lenguaje colonizador como Glauber Rocha, no dudara en escribir a Alfredo Guevara en carta firmada el 9 de marzo de 1972:

La agitación históricamente necesaria de los años 60 provocó una *discusión política que reprimió las cuestiones estéticas del cine*, considerando *formalista* lo que apenas revelaba la posibilidad del cineasta latinoamericano de inventar una estética revolucionaria. Es una posición que considera la política en plano superior al cine: este, para hacerse revolucionario, debe quedarse abajo de la política. Así el cine, informando y discutiendo con retraso la política, se transformó en instrumento de retaguardia, espectáculo para cine-clubs, cinematecas, cines de arte, festivales de izquierda y revistas críticas escritas por hombres que revelaban inferioridad intelectual delante de otros científicos sociales.⁴

A falta de una verdadera teoría estética, capaz de insertar la distancia crítica y la autoconciencia reflexiva dentro del movimiento, se promovió un método de investigación historiográfica donde lo que predominaba era la crónica de incidentes, pero sin interés alguno de insertar estos hechos en una perspectiva de conjunto que nos permitiera ver al cine no como un fin en sí mismo, sino como una huella, un síntoma de algo mucho más complejo que se llama cultura. Mirados desde ese punto de vista estrictamente teórico, nuestros estudios aún no han llegado siquiera a ese estadio de «historia-problema» planteado por Favre, cosa que no habla nada bien de nosotros cuando se tiene en cuenta que en la actualidad esa historia problemática ya está siendo sustituida por otros paradigmas —llámense «micro-historia», «historia cuantificada», «cliometría», «historia inmediata», por mencionar apenas algunas de las variantes más populares.

El método

Por el momento, la «historia» del cine cubano apenas ha mostrado al público una mínima parte de su cuerpo. Ese pudor es entendible, pero no confiable, en tanto solo sugiere conexiones que explican los macronexos. Propongo entonces incorporar con igual soltura el método de la observación micro y desprejuiciada. Si bien es un método que prescinde de esos ejercicios deslumbrantes a través de los cuales un grupo de expertos diseñan «La Historia», para beneplácito de un auditorio que se acomoda a las veleidades de estos, permite en cambio que entendamos el curso de los acontecimientos no como el lineal argumento de cualquier película de Hollywood (ese donde siempre hay causas muy transparentes que explican el efecto

correspondiente), sino en todo caso como un relato inquietante que ofrece más interrogantes que respuestas, invitando al lector a ejercer sus propias consideraciones.

Favre, en su momento, habló de la necesidad de ir más allá de la constatación crítica del documento, con el fin de aventurar hipótesis que le concedieran al análisis la noción de profundidad. A nosotros nos urge depurar la noción de profundidad. Hasta ahora, lo que prevalece es una mirada a la superficie. Una mirada falsamente panóptica, que cree en la publicidad de los acontecimientos como condición sin la cual es imposible que algo llegue a formar parte de la gran escena. En estos casos, la labor del historiador se limita a repetir lo que otros ya una vez dijeron, sumándolo a su propio inventario de creencias *a priori*. Igualmente, será preciso reajustar nuestro concepto de *tempo* dentro del relato historiográfico: el positivismo se pronuncia por la aceleración narrativa (un gran volumen de acontecimientos descritos en una decena de cuartillas); la nueva historiografía introdujo los conceptos de corto, medio y largo tiempo, y debemos aprender a operar con ellos, aun cuando la historia del cine cubano (comparada con la otra) sea más bien breve.

Creo que el gran pecado de nuestros actuales estudios historiográficos sigue descansando en su actitud falsamente objetiva. Construimos historias que pretenden demostrar tesis y representaciones que el historiador ya se había formulado en su mente, y en vez de interesarnos por los procesos colaterales, las genealogías que explican la evolución múltiple e impredecible, terminamos por utilizar apenas un conjunto de grandes acontecimientos que al editarse en un papel, adquieren un sentido trascendente que originalmente no existía, y que ni siquiera sus protagonistas jamás soñaron. De allí que también sea menester que el historiador de cine cubano deje de simular su parcialidad con los velos de lo científico, para asumir con transparencia el rol de arquitecto de grandes y pequeñas tramas. Así, más que reproducir efemérides y hechos puntuales que probablemente un investigador venidero desmentirá, el nuevo historiador ha de enfrentar el dilema de lo especulativo, dejando atrás ese relato lineal que justifica *a priori* un desenlace.

Los riesgos

Tengo claro cuáles pueden ser los riesgos que una lectura historiográfica de este tipo propicia. En primer lugar, el ejercicio de un escepticismo tan radical pudiera conducirnos a quedarnos «sin historia», y con ello

hacernos cómplice del «todo acabó» pregonado por el posmodernismo más adolescente. Y es cierto que la percepción de un contexto vacío, un contexto donde el hombre de repente descubre que toda esa realidad a la cual se ha estado refiriendo una y otra vez no es más que el relato entusiasta de un pequeño grupo de expertos, puede resultar desoladora.

Sin embargo, más que una historiografía nihilista, me interesa un ejercicio en el que seamos capaces de percibir la singularidad de cada hecho revelado. Hoy el oficio del historiador ya no es más esa labor apacible que permitía exiliarnos del mundo, refugiándonos en una biblioteca atestada de papeles viejos, tazas de café por medio. El historiador moderno es alguien que construye su relato apelando a todo tipo de cruce y observación. Más que historiar el pasado, vive la historia para que otros, finalmente, la lean.

Por otro lado, creo con sinceridad que los investigadores no debiéramos empeñarnos tanto en demostrar que «sabemos», como en hacer más accesible a sus interlocutores el arte de multiplicar las preguntas, y con ellas propiciar el mejoramiento de nuestras sociedades. Y, sobre todo, veo como un deber ineludible el gesto de facilitarles a los oyentes la fiscalización de cuantas ideas aparezcan enumeradas por el especialista. En ese sentido, pienso que deberíamos cultivar una historiografía capaz de percibir las diferencias antes que recitar las efemérides. O que al festejo de lo logrado incorpore la sospecha de que se pudo lograr más, y que vea en la perenne tensión que siempre suscita el enfrentamiento entre la tradición y la ruptura, el pasado y el presente, las verdaderas fuentes del progreso.

Personalmente, me he pronunciado más de una vez por retomar el sentido de la utopía que, en algún momento, lanzó al cine cubano hacia alturas insospechadas. No la utopía que ya se cumplió, pues esa no volverá, pero sí el espíritu creador que posibilitó el empeño. Ese reclamo no es precisamente popular hoy en día, cuando está tan de moda el desencanto, lo que intuyo me convierte con demasiada prontitud en alguna reliquia del defenestrado pasado moderno. Pero aun cuando sea partidario de una actitud vital que se proponga un fin, una meta, ello no me llevaría a pensar que todo lo que ha comentado críticamente la posmodernidad carece de rigor. Más bien creo que, al margen de prescindibles poses intelectualoides, ya denunciadas hasta la saciedad incluso por algún que otro posmoderno, la llegada de esta manera de mirar al mundo era necesaria para comprender mucho mejor

hasta qué punto la razón histórica puede llegar a convertirse ella misma en un reaccionario monstruo.

Para entenderte mejor

De ahora en lo adelante, los historiadores del cine cubano tendrán que estar mucho más atentos a esos debates que en la esfera internacional protagonizan la modernidad y la posmodernidad. No se concibe una historia del cine cubano ajena a ese diferendo intelectual donde se pone en juego la legitimidad de una utopía largamente cultivada, si bien a estas alturas carente de las mismas fuerzas. Solo así podremos entender un poco mejor ese periplo que va desde la llegada de Gabriel Veyre a la Isla con su cinematógrafo a cuesta, hasta el momento actual en que el cine cubano intenta sobrevivir en medio de una gran crisis de contexto.

Sí, la posmodernidad ha puesto en tela de juicio todos esos metarrelatos que la modernidad, a través del culto desmedido a la razón, la confianza ingenua en el progreso imparable y la emancipación del hombre, echó a andar en algún momento. Y es cierto que motivos para el desencanto no faltan. El cine cubano, sobre todo el revolucionario, es hijo de esa ansiedad modernista, y si la historiografía referida a este quisiera contar con algún interés adicional al meramente

nominal, es preciso entonces que junto a la fascinación por los datos radiantes, proponga un esquema de trabajo donde lo que predomine sea la discusión, incluso en aquellos lugares en los que menos se ponga en evidencia el carácter de «historia». Solo así estaremos hablando de lograr, alguna vez, el acceso a una «historia profunda».

Notas

1. Eduardo Torres-Cuevas, «Introducción», *La Historia y el oficio de historiador*, Ediciones Imagen Contemporánea, La Habana, 2002.
2. Michel Foucault, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Ediciones El Amante del Saber, México, DF, 1996, p. 43.
3. Julio García Espinosa, «El cine cubano y los caminos de la modernidad», *Temas*, n. 27, La Habana, octubre-diciembre de 2001, p. 35.
4. Citado por Gerardo Sarno en «Glauber Rocha y el cine latinoamericano», *Nuevo Texto Crítico*, n. 19-20, Stanford, California, p. 70.

© TEMAS, 2004.