

No hay cine adulto sin herejía sistemática

Rufo Caballero

Crítico de cine. Miembro del Consejo de Redacción de Temas

Joel del Río

Crítico de cine. Juventud Rebelde

El compromiso de correr todos los riesgos

Treinta y tantos años después de constituido, el ICAIC sigue enfrascado con mayor denuedo que nunca en reconocer al tenido por séptimo arte como «instrumento de opinión y formación de la conciencia individual y colectiva», con particular interés en rehabilitar la contribución del cine «a hacer más profundo y diáfano el espíritu revolucionario y a sostener su aliento creador», tal como se enunciaba en aquel Por cuanto de la primera ley cultural que promulgó la Revolución cubana.¹ A partir de entonces, y hasta 1995, las mejores películas nuestras (considerando solo las producidas por el ICAIC) legitiman la responsabilidad artística de interactuar con el entorno social, a partir de la necesidad de extender las fronteras de lo sobrentendido por revolucionario.² Las más neurálgicas zonas de la realidad han sido abordadas en imagen y sonido; con el consuetudinario empeño en violentar la estrechez triunfalista, estimular el debate y promover un arte «irreverente» y cuestionador de la realidad.

Situado en la vanguardia de la dinámica cultural alcanzada por una nación que estrenaba su indepen-

dencia, los primeros filmes del ICAIC tienen ese hábito fundacional y auspicioso, antecedente de la madurez expresiva conseguida primero por el documental, con un paradigma enaltecido en la obra de Santiago Alvarez, y luego por el cine de ficción. Incluso las más ingenuas y coyunturales obras de este primer período —hasta 1965—, encauzadas en la fluencia de un cine afirmativo y en ciernes, no por ello dejan de ser imaginativas y ansiosas por incursionar en lo sociológico neorrealista (*Historias de la Revolución*), tanto como en lo subjetivo existencial de envergadura épica (*El joven rebelde*), aunque hoy puedan lucir elementales y cándidas.³

Una vez transcurrido este primer lustro de cine revolucionario, la nueva densidad reflexiva, la subversión atronadora de dogmas, encontrará indudable y sustancial apoyo en el pensamiento teórico que a los fecundos años sesenta aportaron los mismos realizadores, algunos críticos y hasta los propios ensayistas que encabezaban el ICAIC. En un texto gestor que no será nunca suficientemente escuchado, Alfredo Guevara no se conforma con preconizar para nuestro cine la lucidez vislumbradora, sino advierte que «el intelectual, casi automáticamente, resulta condenado a la herejía».⁴ Y antes de esa frase, el autor ya comentaba que «no es fácil la herejía. Sin embargo, practicarla es fuente de profunda y alentadora

Ciertamente, el proceso catártico, traumático y arrollador que supone una revolución entraña una conmoción tal del conglomerado social, que el discurso artístico sobre el individuo, en ese otro escaño de la realidad que supone asumir el plano íntimo de las emociones y la interiorización de la ideología, se aplaza de forma continuada en función de los relatos globalizadores.

satisfacción, y esta es mayor cuanto más auténtica es la ruptura o la ignorancia de los dogmas comúnmente aceptados. No hay vida adulta sin herejía sistemática, sin el compromiso de correr todos los riesgos. Y es por eso que esta actitud ante la vida, ante el mundo, supone una aventura, y la posibilidad del fracaso. Pero es también la única verdadera oportunidad de acercarse a la verdad en cualquiera de sus aristas».

Aunque esta virulencia genésica conocería en lo sucesivo una historia tan preservada como accidentada, ciertamente delimitó los cauces por los que el ICAIC decidiera transitar desde siempre, y en su momento explicaría el espíritu crítico y esencial de *La muerte de un burócrata* y *Las doce sillas*, pero sobre todo de *Memorias del subdesarrollo* y *Lucía*.

En este segundo aire, se inician dos de las más persistentes líneas temáticas en lo adelante: la sátira a la burocracia (*La muerte de un burócrata*), y al pertinaz machismo sobreviente por siglos (*Lucía*). *La muerte...* tempranamente alerta sobre la enajenación de la sociedad por el mecanismo empobrecedor que significa la letanía burocrática, y fue tan iluminado Gutiérrez Alea que detectó con ello uno de los males fundamentales ligados no solo al socialismo cubano sino al tenido por modélico.

Se imponía la crítica con espíritu de asimilación no consensual. A tal grado llegó la amplitud de márgenes conferida a la polémica, que el protagonista de la mejor película cubana de todos los tiempos era un pequeño burgués resentido, «hipercrítico», pero con un racimo de presurosas verdades en cada puño que esgrimía, al menos mentalmente, contra la chatura, indigencia intelectual y agónica complacencia de los mundos viejo y nuevo (*Memorias del subdesarrollo*). Tomás Gutiérrez Alea instaura así el discurso sobre el diferente, —el que se permite disentir o dimitir—, que atravesará periodos ulteriores en otros de sus filmes, como *Los sobrevivientes* o *Fresa y chocolate*. *Memorias...* devendría precoz cosmovisión de una realidad que se conceptuaba no desde su vórtice arrollador, y por lo mismo algo incapacitado para definirse con total objetividad, sino desde la adyacencia de quien se aventura a evaluar una realidad sin compromisos ni ataduras emocionales de pertenencia.

Al mismo tiempo, *Lucía* propone una historicidad que no se circunscribe a los dos primeros episodios (responsabilizados con el pretérito), sino que se adentra

valientemente y con envidiable agudeza sociológica en las grietas no menos sísmicas emanadas de la propia Revolución. Visto a destiempo, el discurso de Solás podría parecer ingenuo y hasta complaciente, pero si nos remontamos a la cierta jactancia epopéyica por entonces predominante, se apreciará a *Lucía* como lo que es: un adelantado vislumbre de los males que vulnerarían el propio desarrollo social, demostrando, como mínimo, un escudriñamiento puntual y agudo para su momento, porque la subversión no tiene lugar sino en el ámbito concreto de las disyuntivas que en cada época son. Nuestro cine alcanzaba así la mayoría de edad expresiva y desbordaba la concepción de un arte exclusivamente afirmativo. A pesar de la poca cantidad de películas memorables, con un verdadero relieve estético, las imprescindibles son de una consistencia analítica y filosófica que no volverá a encontrarse sino de manera aislada, por ejemplo, en el tránsito de los años ochenta a los noventa.

El desvelo por el diálogo fecundo con la época es tal que llega incluso a descuidarse la introspección que profundiza en procesos psicológicos y existenciales. Aunque se aprecie algo de ahondamiento espiritual en *Memorias...* y *Lucía*, el contexto se muestra tan involucrador, que el diálogo con los tiempos acapara en mayoría los designios creadores de directores y guionistas. Esta consideración nos conduce a una reflexión más abarcadora, en torno a la absoluta primacía de las premisas sociológicas en el cine cubano, muy por encima de la indagación existencial, ontológica. Ciertamente, el proceso catártico, traumático y arrollador que supone una revolución entraña una conmoción tal del conglomerado social, que el discurso artístico sobre el individuo, en ese otro escaño de la realidad que supone asumir el plano íntimo de las emociones y la interiorización de la ideología, se aplaza de forma continuada en función de los relatos globalizadores. La remisión a logros y pesadumbres de la sustantividad social pareciera entelequia abstraída de los conflictos individuales y de las posibles disonancias, afectivas o ideicas, del ser humano que participa más o menos en el aluvión de un proceso involucrador, si bien no por ello el individuo se muestra dispuesto a disolver las especificidades

de su yo en el remolino de la época. Tales aplazamientos y lagunas se originan, necesariamente, en fundamentos más esenciales relacionados incluso con limitaciones del propio relato marxista, que relega las especificidades del ser a la dilucidación de resortes sociales. Por otra parte, el proyecto épico, y hasta la creación fílmica que en él se inserta, se querían deudores de tales asideros explicativos del mundo, aun cuando no en pocas ocasiones el cine se permitiera revisiones y confrontaciones de calibre con respecto a ese patrón programático.

De hecho, no todo tiempo futuro fue mejor. El acoso económico al país y la recrudescida intolerancia, condujeron al convencimiento coyuntural de que únicamente la unidad monolítica del pensamiento garantizaría la continuidad histórica del proyecto revolucionario. En los años setenta, las nóminas de artistas se saturaron de apólogos adscriptos a los esquemas más simplificadores y edulcorantes. La producción literaria descendía a los más bajos niveles de estólido conformismo (que le valió el apelativo de «decentio gris») mientras, en la plástica, a pesar de las renovaciones que implicaban el fotorrealismo, la nueva figuración y el neoexpresionismo, los creadores tampoco lograban desembarazarse de oficiosas y regresivas sacralizaciones.

La música popular, —Nueva Trova mediante—, y el cine marcaron sin embargo un paréntesis renovador cuando más arreciaba la grisura conformista del peor decenio de la cultura en la Revolución. La Nueva Trova conmocionó lo histórico marmóreo valiéndose de una mirada afectiva, cálida, a los símbolos, a los héroes, a la historia. En el cine no repercutió de inmediato la andanada positivista e incolora de los setenta, en buena medida gracias al desfase temporal que existe entre la concepción de un filme y su estreno, amén de que el ICAIC supo incidir en la política cultural más que convertirse en producto terminado y complaciente de ella. Ciertamente, la mediación del proceso industrial explica en parte que la perspectiva reductora e inmune a renovaciones, propia de los setenta, no permeara nuestros filmes de manera inmediata, sino hasta poco después, ya en los años ochenta, como veremos.

Al igual que otras instituciones como Casa de las Américas o el Ballet Nacional, el ICAIC mantiene y renueva sus modos de adentrarse en la realidad, mediante un diálogo caracterizado por altas ambiciones estéticas y en favor de una íntegra voluntad de mejoramiento y debate. El compromiso con la aprehensión dimensionada de la entidad social implicó describir momentos de incertidumbres y penurias, asumir a los «desajustados» en discursos que evidenciaron consistencia filosófica y estética: *Un día de noviembre*, *De cierta manera*, *Los sobrevivientes*.

Un día... presentaba a su protagonista inmerso en el desconcierto y la languidez de unos años de insondables estrecheces y resentimiento, con sinceridad tal que el estreno se pospuso hasta impedir la lectura natural del filme. Luego, *Los sobrevivientes* describi-

ría sin ambages la decadencia de seres negados al cambio. Gutiérrez Alea sacó a la luz la tumoración que prospera cuando se ignora el discurrir de la vida, en alegoría al proceso involutivo del encierro cuya metastasis puede socavar seres humanos, familias, organizaciones y sistemas sociales todos. El claustro como salvación, el abroquelamiento en puntos de vista y empecinadas fórmulas conduce irremisiblemente a la muerte y la desintegración, pareciera advertir la película.

De cierta manera inició la revalidación del *kitsch* y la cultura popular, y redactó una de las primeras andanadas antimachistas que proliferarían luego en los años ochenta. Así, Sara Gómez penetró en áreas consideradas marginales, periféricas y oscuras, como también en la corriente de los «dramas de producción» y el obrerismo característicos de los años setenta. En un proceso que puede catalogarse como de catarsis inicial, la película le dio voz a esos personajes cuyo comportamiento no evidenciaba de inmediato la obra transformadora de la Revolución. El filme matizó nada menos que el idealizado modelo cívico de un «hombre nuevo» y descubrió la cara soez, la mentalidad hacinada y contradictoria de seres comunes, cuya misoginia y casi «antisocial» código conductual sobrevivían a pesar de la corriente ideológica dominante. Algunos años más tarde, un filme como *María Antonia* vendría a ser testamento epígono de esta tendencia digamos marginalista de nuestro cine.

Retrato de Teresa y *Hasta cierto punto* continuarían por su parte el sostenido afán por reflejar la cotidianidad del obrero cubano, enfatizando la primera en los problemas de la mujer trabajadora, y la segunda en las traídas y llevadas contradicciones entre obreros e intelectuales. La autenticidad que prima en *Retrato de Teresa* muestra a la mujer como víctima de añejos pero vigentes prejuicios, por demás entrampada en mecanismos sociales y laborales que obstaculizan su realización personal. Este retrato se anticipó, desde una óptica profundamente emancipadora, a un tema que todavía no se había convertido en tópico recurrente (*Habanera*, *Otra mujer*, *Mujer transparente...*), porque Pastor Vega no se ciñó al feminismo craso que algunos le sobredimensionaron, sino que insertó apuntes grandilocuentes alrededor de la participación de la mujer en el proceso revolucionario, factor que podría conllevar a la erosión de la familia como institución y a la empobrecedora homogeneización de la existencia, anunciada desde *Lucía* (tercer cuento), apuntada en *De cierta manera*, y más tarde explayada metafóricamente en *Madagascar*.

La relación entre «alta cultura» y cultura popular ascendió varios escalones con *Los días del agua*, cuyo estilo barroco y difícil colorea y emprende la legitimación artística de fenómenos parapsicológicos y supersticiones; parcela fértil de la identidad y la historia cubanas casi inexplorada por nuestro cine. A la hora de revisar el pasado y los mitos de este país, *Los días del agua* amalgama reportaje, testimonio documental, *cinema novo*, *performances* y teatro del absurdo, en la

En un decenio flanqueado por los sucesos relativos al éxodo del Mariel y la erosión del socialismo europeo, —perestroika y desmembramiento soviético, crisis polaca, caída del muro berlinés—, nuestro cine se autoimpone la ilustración, si no íntegra al menos diligente, de un catálogo general de la vida social en Cuba.

búsqueda de aristas reveladoras de esas otredades capaces también de liderar y convocar mucha gente, por más que le pese a la ferruginia de algunos ortodoxos. El filme potenció un nuevo mito, y antepuso la autenticidad y fuerza de la creencia popular a la inconsistencia demagógica de ciertas luchas políticas.

Desde *Memorias del subdesarrollo* hasta *Alicia en el pueblo de Maravillas*, de *Lucía* a *Clandestinos* o *Hello, Hemingway*, el tratamiento del héroe ostenta multiplicidad de enfoques, regularmente desprovistos de arbitrarias prevenciones. Un héroe, en el sentido tradicional, podía ser hasta ese cubanísimo, emblemático y picaresco desfacedor de entuertos, recortado nada menos que sobre los moldes del *comboy* y el guerrillero que es Juan Quinquín. Lo heroico pudo pasar por el candor, contraponerse a lo epopéyico, aunque igualmente se insertara en la gigantesca batalla por revolucionar estratos y concepciones. Así, el cine cubano encontró «héroes», no solo jactanciosamente épicos, sino también dubitativos, miedosos (*El brigadista*) o descritos en su acendrada soledad, frustración y calidez (*Un día de noviembre*, *Amada*, *Reina y Rey*). La inversión de valores, o más bien la dislocación de lo tenido tradicionalmente por heroico, recorre en particular la filmografía de Tomás Gutiérrez Alea, desde aquel criticista abocado a la parálisis intelectual de la irresolución (*Memorias...*), hasta la simbiosis gradual de presuntos antagonistas que se expone de diferentes maneras en *La última cena* y *Fresa y chocolate*.

Tachada de insolente, obcecada y manierista, *Cecilia* supuso un cisma en el cine cubano, no solo en cuanto al tratamiento de personajes aureolados por el mito, sino también por someter a discusión los caminos viables artísticamente para asumir lo histórico y lo literario. Solás densificó la candidez del drama en pos de una reflexión sobre la identidad nacional y el peso en ella de la mulatez —el sino trágico de la mulata ha de verse cual alegoría de los destinos y desgarramientos de la nación cubana—; mientras, el discutido incesto que el autor reformuló (entre hermanos según Villaverde, madre-hijo de acuerdo con Solás) parece referirse a las relaciones contra natura, esencialmente corruptas, de la apropiación forzosa metrópoli/colonia.

Privilegiada por una cualificación estética cuando menos inusual, distinguida por su raigal osadía, *Cecilia* representa el momento álgido de la interrelación entre el cine cubano, la crítica, el público y la estructura estatal

concebida para la cultura. Porque el diálogo arte-realidad histórica que las imágenes de Solás proponían fue tan rico, contrastante y revelador como las polémicas que se verificaron fuera de las salas de exhibición tras el estreno de un filme catalogado, provinciana y apriorísticamente, de escandaloso. A todos los niveles de la sociedad se cuestionaron las «libertades y licencias» de *Cecilia*, cuyo «pecado capital», según sus irritados detractores, era interpretar a distancia los mitos y replantear artísticamente la Historia, como si esos no fueran dos cometidos inherentes al arte, desde las pinturas rupestres y la tragedia griega. A *Cecilia* Solás la despojó de todo rito fetichista y libresco, de modo consecuente, además, con una política cultural que propició desde sus inicios la libertad creativa y la revisión crítica del pretérito. Hubo mucho de manipulación monolítica de la opinión —como ocurriría casi diez años después con *Alicia en el pueblo de Maravillas* cuando se insistió en la «necesidad» de ponerle cortapisas al libre arbitrio del creador, estimulado por la propia Revolución, y burdamente se intentó mitigar la imprescindible ductilidad del cine cubano.

El debate teórico y ético en torno a *Cecilia* y a sus muchos valores e imperfecciones, demostró la intransigencia de quienes apostaban por entronizar un tipo único y predeterminado de apropiación estética de la realidad. Incorporada la experiencia, las próximas películas de Humberto Solás tendrán un carácter más parabólico y menos enardecido. Tanto *Amada* como *Un hombre de éxito* se refieren a penumbras u oportunistas de períodos históricos concretos para, de manera oblicua, aludir al presente. Porque dialogar con la realidad no implica constreñirse a lo actual; *Amada*, por ejemplo, muestra una sutil tropologización al centrarse en una mujer y una casa como metáforas adoloridas de un país enquistado, silencioso y, al parecer, inamovible, en medio de aquella «tregua fecunda». *Amada* es una lección de excelencia en sentido netamente cinematográfico, demostración palmaria, además, de que una película extraordinaria para nada depende —ni el talento de un realizador tampoco— de la superproducción magnificente.

Tras el cisma de *Cecilia*, y después de su «resaca aleccionadora», se produce una mayor cantidad de filmes. Después de 1983 se perfila un período particularmente grávido. Algunos directores de probada eficacia en el documental accedieron al largo de ficción, la mayoría de ellos mediante una decorosa ópera prima, y al ser mayor

Algunos realizadores se enrumbaron a un cine problemático aunque mayormente enunciativo, donde el abordaje de aristas «difíciles» de la realidad se limitaba al esbozo de las disfunciones; los cineastas se adentraban con intrepidez en terrenos «minados» por el silencio de años, pero su pulso directriz cedía a puerilidades, esquemas o manquedades que permearon al propio cine hasta mediatizar su alcance.

el número de autores potenciales (Orlando Rojas, Fernando Pérez, Daniel Díaz Torres, Rolando Díaz), todo parecía conjurarse en favor de la renovación, desde la más acendrada voluntad comunicativa —en principio legítima— de incidir sobre un público mayoritario. Pero la magnitud estética de *Cecilia* y *Amada* sería excepción de una década resentida por un numeroso conjunto de filmes populistas; los creadores se enfrascarían en complacer al público mayoritario y levantar la crítica al machismo como tema omnipresente y figura retórica. Así, comienza a predominar la peliaguda tendencia, sin inhibiciones, a la «popularidad». Son los tiempos de *Se permuta*, *Los pájaros tirándole a la escopeta* y *En tres y dos*, si bien de tanto insistir en lo popular y en la psicología de la *mass media* se derivó una cierta dignificación de lo no precisamente «culto» en *Plaff*, *Una novia para David* o *La bella del Alhambra*.

En un decenio flanqueado por los sucesos relativos al éxodo del Mariel y la erosión del socialismo europeo, —perestroika y desmembramiento soviético, crisis polaca, caída del muro berlinés—, nuestro cine se autoimpone la ilustración, si no íntegra al menos diligente, de un catálogo general de la vida social en Cuba. Se hace «cine obrero» (*Hasta cierto punto*, *Bajo presión*), «estudiantil» (*Una novia para David*, *Como la vida misma*), comedias costumbristas urbanas (*Se permuta*, *Los pájaros tirándole a la escopeta*, *Vals de La Habana Vieja*), «campesinas» (*De tal Pedro tal astilla*), dramas sobre profesionales (*Habanera*, *Amor en campo minado*)... En fin, se entroniza el preconcepto, caro al realismo socialista, de que el arte forzosamente ha de concebirse con un sentido abarcador, más efectivo en tanto generalizador, cual paneo indiscriminado a todos los sectores sociales. Dicha voluntad de plano general impidió visualizar el detalle medular, sintomático, en favor de la condescendiente amalgama referencial, que derivó en filmes cuya única y dudosa conquista estribaba en su comunicación ocasional, somera, con el gran público. Lástima que ese vínculo se estableciera a despecho, muchas veces, de la elaboración estética, subordinando el principio de autoría, en filmes demasiado contingentes y, por tanto,

pedestres, de exigua plataforma conceptual y una proyección exánime, epidérmica, impensable por retardataria en un momento en que tantas otras zonas de la cultura artística desataban el replanteo de axiomas y contribuían a la entropía de ciertos discursos totalitarios.

A pesar de sus intermitentes señalamientos a dificultades e impotencias de la sociedad cubana contemporánea, dichas películas eluden el riesgo y apelan a rasgos consabidos y discutibles de la cubanidad, como pueden ser la manera de expresarnos, el choteo, los prejuicios... sin que evidencien un punto de vista genuinamente crítico; confiriéndole, en cambio, una immoderada licencia a la ramplonería y el folclorismo periférico.⁵

Algunos realizadores se enrumbaron a un cine problemático aunque mayormente enunciativo, donde el abordaje de aristas «difíciles» de la realidad se limitaba al esbozo de las disfunciones; los cineastas se adentraban con intrepidez en terrenos «minados» por el silencio de años, pero su pulso directriz cedía a puerilidades, esquemas o manquedades que permearon al propio cine hasta mediatizar su alcance (*El corazón sobre la tierra*, *Lejanía*, *Techo de vidrio*).

Catalogada por cierta crítica como el *summun* del presunto realismo socialista cubano, *El corazón sobre la tierra* fue validada por algunos a tenor de su «conveniencia» en la apropiación de nuestro acontecer social. Si se analiza en profundidad su planteo, se recordará que el protagonista accede a participar plenamente en las cooperativas solo después que su hijo muere como internacionalista; es decir, la integración decidida del personaje al proyecto no parte de la interiorizada credibilidad en el proyecto en sí, del auténtico convencimiento personal, sino que su decisión de «alistarse como miembro participativo» responde más a un golpe de efecto sentimental, que lejos de sustentar un acuerdo emanado de la madurez ideológica, revela adscripción tangente, aleatoria. *El corazón...* apunta a la solidez de un proyecto social, pero su principal resonante dramático revierte la propuesta y evidencia, a su pesar, un comportamiento inherente a la ideologización osmótica, episódica, que no parte de raigales conclusiones individuales. Todo ello evidencia cómo un

torpe diseño dramático puede desviar, hasta las antipodas, el enunciado de un filme; desvarió estructural y semántico que abundó y en mucho malogró el decenio de los ochenta.

Lejanía, *Techo de vidrio* y en alguna medida *Hasta cierto punto* también se construyeron sobre el cimientado del fundamentalismo polemista, interesado en tópicos difíciles o escamoteados por el discurso oficial; pero la herejía criticista en sí misma, no fecundada por el orden intelectual, no garantiza la permanencia trascendente de una obra de arte.⁶ Las dos primeras optaban por un cauce temático otro, que al ser visto a través de unos lentes empañados y reductores, devino alusión restringida y parcial. Al construirse desde las desemejanzas, *Lejanía* describía las dos partes de la cubanidad cual bloques basálticos: los intrusos y mezquinos sobornadores que regresan, versus el rigor inescrutado y atemperado de quienes se quedaron. *Lejanía* demostró que cuando se asume lo controversial (la perspectiva del «otro» diferente a quien opina) desde una estrategia camufladora, elegida para colorear al pastel nuestros problemas, resultan filmes abocados a disyunciones falsas (como la decisión última del protagonista de irse a trabajar a Moa). Cuando no hay consecuencia ética y genuina voluntad de ahondar en un conflicto, el resultado son filmes tan ineptos e inertes como *Lejanía*, que evidencia cuán preferible es el silencio a la anteposición de comportamientos idealizados a los sucesos reales.

Por cierto, otro filme del propio Jesús Díaz (*Polvorojo*), a pesar de sus digresiones obreristas y eisensteinianas, describía, desde una óptica más plausible para solventar las diferencias, el momento inicial de la diáspora cubana acarreada por la radicalización del proceso. Mucho después, el último cuento de *Mujer transparente* yuxtapone planos que muestran actos de repudio por un lado, y por otro el recibimiento alborozado a las maletas miamenses, configurando un retrato más honesto y menos «indulgentes» de la cubanidad escindida.

Techo de vidrio, *Como la vida misma* y *En el aire*, terminaron como inválidas proposiciones de dialogar a fondo con el medio (la corrupción administrativa, el fraude, la inserción profesional de los jóvenes); porque filmes artísticamente fallidos frustran todo atisbo de postular su penetrabilidad trascendente, incluso cuando hayan elegido fértiles aristas. Aunque muestren contradicciones en su intención crítica, estos filmes pagaron caro aquel principio inherente al realismo socialista de ampliar al máximo la cobertura tipológica (obreritos, estudiantes, maestros, dirigentes) desde la incidencia superficial en los problemas de cada sector, que no profundiza en ninguno, y lo que es peor, tampoco en el todo.

Un cierto número de filmes, sin renunciar por completo a la perspectiva sociológica y a los temas álgidos, abogaron por una mayor introspección psicológica, acercándose a los problemas individuales, ontológicos, más allá de las realidades comunitarias, y ello resulta especialmente alentador, pues, como

vimos, la realidad no es solo el contexto sino también, y con fuerza determinante, el interior del hombre. *Plaff*, *Hello*, *Hemingway*, *Habanera*, *La vida en rosa*, *Otra mujer*, *Bajo presión*, *Venir al mundo* y *Amor en campo minado* desde realizaciones dispares, son películas atentas a crónicas frustraciones y sueños íntimos. Pero lamentablemente siguen siendo escasos los filmes de cariz existencial que, en este período, rebasen el tópico coloquial sobre seres y entornos con reflexiones incisivas. Para colmo, no pocas de las cintas adentradas en los conflictos del ser mismo, no son, ni con mucho, buenas películas.

Plaff anunció su fábula moralizante desde el subtítulo «Demasiado miedo a la vida», relativo a los imperativos de emprender, entregarse, dialogar. Su factualidad folclorista es más el medio que el fin del realizador (Juan Carlos Tabío) para eludir el presupuesto de «conglomerado social indistinto» y sugerir la existencia de inquietantes actitudes en la vida cotidiana de una familia, un barrio, una sociedad. *Plaff* también defiende la necesidad de descongestionar la existencia y zafarse de obstinaciones, si se quiere vivir, más que existir; a la vez que satiriza la búsqueda de la felicidad como neurosis que lejos de propiciar su consecución, la impide. Es de lamentar pues que muchos de sus apuntes ontológicos se abotarguen en concesiones y giros populistas como también ocurriría con *El elefante y la bicicleta*, del mismo realizador.

Hello, *Hemingway*, de Fernando Pérez, dibujó al héroe sin participación social apenas, acaso empeñado en su propia realización. Los conflictos de la joven (Laura de la Uz) confluyen en cuanto a su no comprometerse con lo épico, con los que animaban al protagonista de *Memorias del subdesarrollo*. La muchacha se plantea sin miramientos lo pertinente de su renuncia a proyectos que no le atañen, animada por un selectivo ánimo de prescindencia. Y resulta bien audaz un filme cubano que apuntala actitudes redomadamente individuales, que si no desafían, al menos evaden el compromiso con el entorno sociopolítico.

A través de detalles cotidianos, ya antes Fernando Pérez matizaba lo heroico en *Clandestinos*, que se acercó al arrojito de jóvenes, pero no en ese tono mayor, esplendente, tan acostumbrado por el cine de temática épica. A pesar de su obviedad ejemplarizante y un ánimo de algún modo sacralizador, *Clandestinos* presentó los héroes en tono menor, más cálido. Así, el cine de Fernando Pérez había comenzado por cotidianizar lo heroico; *Hello*, *Hemingway* mostraba luego un héroe para sí, no para la sociedad; y después *Madagascar* subvertiría por completo el sentido de la heroicidad epónima, pues sus protagonistas son seres venidos a menos, frustrados o elusivos, que para nada participan en gestos grandilocuentes ni épicos, que más bien penden de ellos.

La línea introspectiva también distingue a *Habanera*, que se aventuró a pulsar distintos resortes temáticos. Gran parte de la crítica la denostó pre-

cisamente por eludir el gregarismo tipológico, inherente a la mayoría del cine cubano de los ochenta, señalando que sus personajes no eran las habaneras «típicas», como si el arte irremisiblemente tuviera que comprimirse a lo común y eludir el interés por lo individual, lo diverso, incluso lo excepcional. Si el intento resultó fallido, atestado de poses y escualido, no hay que atribuir el descalabro a la escasa representatividad comunitaria de sus personajes, sino a la concepción estereotipada, a ese aire melífluo y europeísta-depresivo que dio al traste con un conflicto mal desarrollado, si bien pertinente por lo que suponía de alteridad.

Dentro de este cine cubano recortado sobre la oportuna sustantivación de problemas existenciales, estarían también *Bajo presión*, *Amor en campo minado* y *Otra mujer*. La última daba otra vuelta de tuerca al problema del machismo, pero dejaba entrever un cierto ahogo del ser en lo pedestre, un deterioro de la perspectiva individual, sumergida la protagonista en inoperancias y torpezas burocráticas diversas, que empobrecen su espiritualidad. *Bajo presión* combinó el cine fabril con un tono quizás rohmeriano al ilustrar disyuntivas éticas, filiales, que presentaban dilemas en su naturaleza complejos para un ser en ascuas; por otro lado el filme permitía colegir la existencia de una mentalidad inducida, cosmética, irreflexiva, pero su exposición rezumaba premeditado esquematismo y endeblez artística. *La vida en rosa*, entre tanto, refería la frustración mediante un juego temporal, ligeramente metafísico, lo cual hubiera reportado un vuelo filosófico de estimar si en el fondo no hubiera devenido una película anodina y caótica.

A pesar del aire introspectivo que también se percibe, de muy diferentes maneras, en *Venir al mundo* y *Amor en campo minado*, ambas simplifican la metafísica del ser a unas cuantas recetas y conflictos de falsa pirotecnia. La responsabilidad moral para escoger opciones vitales es el principio que sostiene *Venir al mundo*, reducida a subproducto caricaturesco. *Amor en campo minado* pretendió atisbar desgarramientos personales, pero apeló al intelectualismo fácil y la adaptación ordinaria del texto original; no contiene ni una sola interpretación de relieve mínimo y la narración discurre con inimaginable torpeza (errores de tempo y puntuación) que la convierten en una de las peores películas del cine cubano.

En fin, que si se excluyen *Plaff* y *Hello, Hemingway*, los filmes referentes a los dilemas del ser, así de genéricos, bien poco aportaron al enriquecimiento del diálogo entre nuestro cine y esa otra realidad interna. Conspiraron contra la amplitud y profundidad de tal coloquio las estéticas renqueantes y la invalidez derivada del escaso rigor analítico o metafórico. Habrá que esperar a los últimos años de la década para que aparezcan superiores niveles de elaboración y distancia reflexiva, así como una mayor tropologización de la plática cine-realidad.

Un hombre de éxito, de Humberto Solás, dialoga

parabólicamente con la actualidad, usando el pasado como coartada, mediante un discurso racionalista y pormenorizado sobre el arribismo y la corrupción rampantes. El filme se refiere a un pretérito plagado de putrefactos sátrapas, pero su conclusión suspensiva, abierta (cambio de retrato final) alude a la supervivencia del oportunismo y la inmoralidad que la Revolución no consiguió extirpar por el solo hecho de instaurarse y sostenerse.

El sondeo del pasado como búsqueda para completar una imagen cultural o espiritual de la nación, así como la reflexión concerniente a males republicanos no del todo extintos, son insinuados también por *La bella del Alhambra*, que, al amoldarse a la temeridad festiva del teatro vernáculo, apunta subtextos referidos a la eterna circunscripción nacionalista-insular de nuestra idiosincrasia y a ciertos ritornellos del poder, más allá de coyunturas históricas y retrocesos políticos. Tanto la Rachel de *La bella...*, como la *Amada* de Solás, son juguetes, marionetas movidas por hilos que les son ajenos, en un medio desalentador y castrante que las margina. El procedimiento de enlazar pasado y presente indica, al menos, una transfiguración que mucho necesitaba un cine tan aferrado a la superficie de lo actual; Solás irrumpe en el presente de manera diagonal, con la hondura que hubieran deseado para sí quienes aludieron frontalmente las evidencias. Así, el compromiso con los tiempos no ha de ser cuestión de inmediatez provinciana.

Una atmósfera mucho más asfixiante, enrarecida, recrea el neoexpresionismo plástico de *Papeles secundarios* en su complejo entramado filosófico. En tanto esencial reflexión ontológica, *Papeles...* discursa sobre el grado de responsabilidad individual en el diseño del destino propio, y describe además el resignado abatimiento del personaje central (Luisa Pérez Nieto) ante mecanismos y arbitrarias disposiciones que frustraron su generación. Este es otro de los protagonistas que se desfaza en un medio donde nadie le abre espacio ni encuentra cabida. A lo largo del metraje se evidencia que la dinámica generacional del arte en la Revolución omitió el sustrato de los setenta, como parte de una política especialmente férrea en ese decenio, al que también pertenece el poeta metafísico (cuya historia se inserta elípticamente), precisado a emigrar, a abandonar su vida y su país como el ulterior Diego de *Fresa y chocolate*, compulsado por quienes consideraron al diferente como antisocial, decadente y hasta contrarrevolucionario.

Paralelo al transcurrir introspectivo, intimista de *Papeles secundarios* —que le garantiza una resonancia filosófica universal, acaso su mayor logro— hay otro discurso subrepticio que teje sutiles alegorías acerca de las argucias del poder como entidad tenebrosa, frustrante y discriminadora. En el filme se verifica una gradación reflexiva, que parte de fondear en los entresijos teatrales, para alcanzar con sus postulados cuestionadores a todo el sistema cultural y, en última instancia, al país.

La riqueza expresiva, el estudio del color con un sen-

Pero engavetar una película no fue la única manera de ignorarla y posponer intersticios para el diálogo. También la inopia de la crítica se apostó en esquemas anquilosados y generalidades evasivas, sin poder fundamentar los signos concretos de la socorrida «crisis» en los años ochenta. Adolecimos de una crítica inspirada e inspiradora que deconstruyera los filmes hasta su esencia abisal, tal como acontecía en aquellos ensayos de *Cine Cubano* de los sesenta.

tido dramático, esa fragmentación narrativa para referirse a vidas atomizadas, en desintegración (mediante la dinámica del corte en movimiento, tan raro en el cine cubano como usual en el moderno), convierten a *Papeles secundarios* en la película cimera de los años ochenta, única de la década en aunar de un modo tan altivo la perspectiva indagadora con una marcada metaforización del lenguaje y la autonomía expresiva inherente al cine-arte, capacitado para convertir la forma misma en significado.

Precisamente su director, Orlando Rojas, es también quien aportara el texto «Por un cine incómodo», suerte de conciencia estética crítica de la década,⁷ cuya formulación teórica recuerda, por su rigor, aquellos tratados que rubricaran Julio García Espinosa o Tomás Gutiérrez Alea en los años sesenta. Es de obligatoria mención este cuerpo teórico, como valiosísimo resultado «Por un cine imperfecto», firmado por Julio García Espinosa veinte años antes.⁸ Las muchas dimensiones, pero también las posibles coincidencias de «lo incómodo» según Rojas, y «lo imperfecto» acorde con García Espinosa, sostienen en teoría esa tenaz vocación de riesgo, naufragio y vuelo a que también aspiró cierto cine de los años ochenta.

Lamentable y retardataria barrera para el cine y los autores fue el aplazamiento, «por razones estéticas», que padecieron *Hoy como ayer* y *Techo de vidrio*. Por menores, superficiales o deleznable que parecieran, los filmes se realizan para alcanzar las salas de exhibición, y al público no debería impedirle, bajo ninguna consideración, la posibilidad de juzgarlos. Tampoco se estrenó *Son o no son*, de Julio García Espinosa, continuidad de la legitimación de la cultura popular (como en *De cierta manera*, pero en un sentido no tanto social como estético y cultural) que señalaba vías al diálogo con el arte culto desde una estructura de extrañamientos y juegos intertextuales adelantada al asentamiento de la estética posmoderna en la cultura cubana. No es que la película fuera mala, sino que no existía el instrumental teórico ni criterios estéticos actualizados que permitieran entenderla, y el silencio atronador fue la solución, en lugar de la debida confrontación esclarecedora.

Pero engavetar una película no fue la única manera de ignorarla y posponer intersticios para el diálogo. También la inopia de la crítica se apostó en esquemas anquilosados y generalidades evasivas, sin poder fundamentar los signos concretos de la socorrida «crisis» en los años ochenta. Adolecimos de una crítica inspirada e inspiradora que deconstruyera los filmes hasta su esencia abisal, tal como acontecía en aquellos ensayos de *Cine Cubano* de los sesenta.

Clímax

Tan solo unos meses después, tensiones y carencias extremadas gravitan sobre el cine cubano. Con la instauración del «período especial», como resultado de la debacle en Europa oriental y de otros deterioros no precisamente externos, nuestra industria cinematográfica se enfrenta a la drástica, vertiginosa reducción de presupuestos, que lógicamente supuso la disminución del número de filmes terminados, decrecimiento doblemente dramático si se tiene en cuenta que el decenio anterior había devenido un apogeo cuantitativo de la producción nacional, dentro del cual comenzaban a atisbarse, entre excesos y banalidades, las luces de un cine desacralizador y con el oído atento. El ICAIC se enfrenta al autofinanciamiento, un valladar que en principio impide asumir proyectos costosos, por artísticos que sean, si no representan la posibilidad de recuperar la inversión. Como una de las líneas insoslayables para paliar la crisis, se estimulan las coproducciones o servicios a filmes extranjeros, numerosos a medida que avanzan los años noventa. Tales empeños han permitido, por una parte, el ingreso al país de recursos que garantizan la existencia del cine cubano, aunque han implicado que muchos técnicos y artistas persigan la inserción en tales coproducciones y desdén la posibilidad de continuar en pos de un cine propiamente cubano, cuya industria se aboca a paupérrimas condiciones de producción que le impiden asumir lo nuestro visto por nosotros mismos.

Las carencias de todo tipo redujeron las opciones de filmación. Se impone una imprescindible decantación de los proyectos, que si bien no ha sido tan rigurosa como

debiera, redundaba en una voluntad de discernimiento mínimo con respecto a la selección de lo filmable. Por demás, las estrecheces del «período especial» conllevaron a que muchos potenciales cineastas vieran aplazado su acceso a la realización de largometrajes, «lujo» que puede permitírsele mayormente a los autores de valía demostrada. A pesar de los muchos pesares, basta repasar la relación de títulos terminados entre 1990 y 1994 para colegir tanto la creciente potenciación de los discursos poéticos en el cine cubano, como un cierto esmero en la agudeza de las ideas argumentales y la elaboración dramática de las mismas.

Si los anteriores lustros no se desembarazaron del ánimo de confrontación estética y autoral despertado por *Cecilia*, los años noventa son irremisiblemente deudores, en sus tentativas y aciertos, de otro cisma, derivado de la confrontación estratégica y sociopolítica que significó *Alicia en el pueblo de Maravillas*. Muchas de las películas que más osadamente se aventuraron a reflexionar sobre zonas escabrosas pudieron realizarse y exhibirse porque antes *Alicia...* había marcado un punto de giro en el diálogo cine-poder, abriendo intersticios al cuestionamiento. Precisamente cuando vuelve a suponerse que solo el robustecimiento de la unidad monolítica ha de salvarnos, el ICAIC abre espacios para el diálogo crítico, primero mediante *Alicia...* y luego con *Fresa y chocolate*, *Madagascar* o *Reina y Rey*, más o menos penetrantes según individualidades creadoras, pero todas bien aportadoras, sugestivas y lúcidas. En las recrudescidas precariedades del ICAIC y del cine cubano, vuelve a situarse en el candelero la disyuntiva de la mansedumbre de lo contingente o la transmutación desde la herejía que entronizaran los años sesenta.

Los optimistas en bloque y esperanzados por decreto, arremetieron contra el filme de Daniel Díaz Torres por «ignorar la realidad linda» del país. Así, se escuchó la diatriba festinada que etiquetó con macabras calaveras de pesimismo e irresolución a una película cuyo «pecado» estribó en mostrar, hasta «exagerar», los elementos negativos, en saludable expurgación profiláctica. ¿No es acaso esa una de las funciones inalienables del arte? Algunos maniqueístas volvían a pedirle al cine la chatura del informe y el balance donde se sopesen, contrapuestos, elementos positivos y negativos, rémora execrable del realismo socialista, totalmente impensable en el último decenio del siglo xx. Absurdo negar que la reflexión dilemática y crítica, por muy mordaz y cáustica que sea, se constituye *per se* en parte esencial de la cultura que pretende alcanzar virtud dinamizadora. La estética de *Alicia...* alude al desmoronamiento ético y la acelerada erosión de falsedades que antes nos ampararon, y el desfase entre concepción y estreno fue en este caso particularmente pesados, porque el filme se diseñó en un clima de reverberación social y bullicio cuestionador —últimos años ochenta—, cuando la «rectificación de errores» hacía propender al discurso explosivo, catártico, que se enraizó en la plástica. Precisamente el ambiente,

los hallazgos y cuestionamientos típicos de esos años en la visualidad, tienen mucho que ver con el discurso conceptual y artístico de esta cinta, cuyo destino hubiera sido otro de estrenarse en sintonía temporal y no tardíamente.

A pesar de los grosores y brochazos, su intrincada voluntad simbólica reviste el ánimo de señalar y corregir, que no otro es su sano y exorcizante propósito. Recurrentes en la historia del arte todo, han sido las hipérboles como abstracción de lo «feo» o lo negativo con intención expiatoria. En museos y antologías están Goya, Daumier, Emile Zola, Ensor, Sartre, Bacon y Camus, Kafka, Ponce y Antonia Eiriz... Jamás hubieran sido posibles los Welles, Bergman, Wajda, Renoir y Tarkovski si hubieran tenido que atenerse al optimismo inocuo o al balance obligado de luces y nieblas.

Por lo demás, «el expediente *Alicia*» volvió a evidenciar la inanición del conocimiento teórico sobre estética del cine, pues a la película se le impugnaban como defectos justamente aquellas voluntades de estilo y concepto más deliberadamente caviladas. Así, tacharon de «deshilvanada» su heteróclita estructura de balcanizaciones, jolgorio del fragmento que constituye una de las más punzantes metáforas sociales de la cinta; o también su delirante superposición de niveles textuales que la insertan en los más frondosos sistemas escriturales e icónicos del cine posmoderno.

Escepticismos similares a los de *Alicia...*, aunque mucho menos incisivos, asoman en *Adorables mentiras*. Un mundo circular, nucleado en la falsedad y el perjurio, cabecea en relaciones sociales y afectivas apócrifas y desleales. Al derivar en manida comedia de enredos, fotografiada con descuido, anulada por el mal gusto de sus chistes sexistas, *Adorables mentiras* se disolvió en la regresión a los peores años ochenta, aunque legitimara el derecho a la perplejidad y la aprensión, en tanto no hay sociedad que pueda reducirse al acomodo engañoso de las coordenadas optimismo-pesimismo.

En esa ansiedad narcisista por concitar colas a la entrada de los cines, al precio del populismo desbocado, también involucionaron la infame *Sueño tropical* y la fugazmente curiosa, pero al final comedietista del peor astracán que vino a ser *El elefante y la bicicleta*. Tanto en *Adorables mentiras* como en *Alicia en el pueblo de Maravillas*, *Sueño tropical* o *El elefante...* se aprecia el esfuerzo, más o menos extensivo y fructífero, de que nuestro cine se ponga a tono —en términos temáticos al menos—, con el cine mundial (en el caso de *El elefante...*) y con los aires de reformismo y *perestroika* que soplaban desde Europa del Este. *Sueño tropical* adaptaba de manera turbia, premiosa y mecánica la fábula feminista de la polaca *Misión sexo*; *Adorables mentiras* tenía mucho que ver con *Melodía olvidada para flauta* y otras comedias soviéticas similares; *Alicia...* se inspiraba en el cine de la *gláznost* (*La fuente*, *Ciudad Cero*) y en diversos filmes polacos y checos que alegorizaban un macromundo a partir de sanatorios, escuelas y reformatorios, acentuando lo castrante y deformado de esos encierros.

En términos expresivos se percibe en los filmes recientes una pluralidad estilística muy loable y una potenciación de las implicaciones poéticas que aun cuando deban coexistir todavía con ciertos despropósitos concesivos, peores que los heredados de los ochenta, denotan un esfuerzo por traslimitar la epidermis empobrecedora de la circunstancia

El elefante... contiene tantas citas y referencias cinéfilas que la enumeración recorrería buena parte de los archivos clásicos. Hay toda una voluntad de reflexión cultural referida a las mil complicidades del cine y su contexto, que pudo alcanzar altura y calado si, desde el rigor estilístico y conceptual, Juan Carlos Tabío hubiera eludido la hojarasca populista en que el filme termina por naufragar, si hubiera complejizado su visión del héroe redentor, casi evangelista, que aquí redundante en el otro extremo, el del panfleto negador. No obstante, se percibe un vínculo afectivo con el legado y la capacidad fabuladora del séptimo arte, cuya estética es potenciada como temática misma; *El elefante...* deviene discurso del cine sobre sí mismo en tanto historia, mundo, relato instigador, elefante y bicicleta, pero todo esto permeado de facilismo, lugares comunes y referencias demasiado evidentes a Woody Allen, Truffaut, Rocha y Fellini. La película de Tabío se mueve en la esfera autorreferencial de la cultura que se tributa merecido homenaje, muy acorde con la corriente del cine internacional que acoge filmes como *Splendor*, *La rosa púrpura del Cairo*, *Cinema Paradiso*, *Mi querido Tom Mix* o *La dama del cine Shanghai*. Pero de los cuatro filmes cubanos antes mencionados, solo *Alicia...* transparenta una asimilación de fuentes foráneas adaptada a nuestro país e idiosincrasia, más allá de la trasposición mecánica.

Si los esfuerzos por ponernos a tono con el mundo no fueron demasiado afortunados, varios filmes del lustro en cuestión también lucieron vetustos por su tardía asunción de problemáticas superadas, retardadas. Tal arcaísmo temático aflora de manera redundante y extemporánea en *Mujer transparente*, *María Antonia* y *Derecho de asilo*. Los cinco cuentos de *Mujer transparente* (Mayra Vilasís, Mayra Segura, Mario Crespo, Héctor Veitía y Ana Rodríguez) insistieron en conflictos del universo femenino que habían inundado el cine desde los años sesenta. El desfase puede explicarse no solo a partir de la inenarrable demora del proceso productivo en Cuba, sino que también influye la voluntad de acallar y postergar un arte de la discusión, cuyos enemigos provocaron la salida tardía de títulos que en su momento hubieran incidido en la sociedad de manera loable. Luego, los propios artistas se aletargan, pues persisten en publicar esos aplazamientos que en su conciencia siguen siendo,

sin embargo, perentorios. Solo el cuarto y el quinto corto de *Mujer transparente* introducen algo de novedoso en cuanto a profundizar en la introspección existencial y el mundo de las emociones quebrantadas (el cuarto) y a proponer interrogantes sobre la posibilidad de diálogo con el amigo que dimitte (el quinto). En su último cuento, *Mujer transparente* recocía ya escuchados discursos sobre el designio femenino, y se valió de su protagonista apesadumbrada para mostrar lo escatológico y romo de un mundo indolente o frenético, en lo cual adelanta matices que se desarrollan plenamente en *Madagascar*.

Por su lado, *María Antonia* se retrotrae, de cierta manera, al ambiente marginal de la República pero, en vez de actualizar perspectiva y contenido, se deja robar por la tragicidad pintoresquista del sincretismo religioso y esquiva elementos controversiales. Solo en su epílogo *María Antonia* propone como una analogía entre el personaje central y la polémica actitud de ciertas mujeres fáciles de la actualidad, un tema álgido que apenas se roza. Pero la breve insinuación resulta superflua en tanto la simplista remisión final a un asunto tan susceptible resulta impostada; de ningún modo el filme debía preludiar en sus últimos minutos algo que no se proponía tratar en profundidad y ni siquiera se había enunciado de algún modo en su nudo dramático.

El tema de la prostitución juvenil o «jineterismo» reaparece en *Reina y Rey*, cuya remisión incidental y nada casuística a ese fenómeno urbano y turístico está aquejada por un cierto paternalismo maniqueo. Al igual que otros dramas soslayados, el trasiego infamante de carne humana y pacotilla, cuya existencia ya nadie puede negar ni justificar, sigue aguardando por la atención de nuestros cineastas.

Sobre moldes carpenterianos se erigieron *El siglo de las luces* y *Derecho de asilo*. Esta última ni siquiera parece proponerse la actualización de un asunto tan sensible a ser reinterpretado desde la contemporaneidad; en verdad, se malogró la oportunidad de modernizar el relato y el filme devino inoperante insulsez que nada niega, afirma, ni alumbra.

Cúspide de la filmografía de Humberto Solás en cuanto al uso del pasado como simiente para comentar la actualidad, e incluso el futuro, *El siglo de las luces* continúa el trazado alegórico de *Amada* y de *Un hombre de éxito*

para examinar, desde Carpentier y el espíritu iluminista, el interior de las revoluciones, sus orígenes, instauración y ulteriores luces y conflictos.

Valiéndose de texto e historia, Solás y sus guionistas analizan no solo la figura señera y prepotente del caudillo (Victor Hugues) sino que pormenorizan el ocaso y los altísimos precios a pagar en aquellos tiempos de ideales crepusculares defendidos a fuerza de guillotina. Toda la película es una inclemente disección de la rocambolesca maquinaria del poder, y al respecto continúa la tradición reflexiva de *La última cena*, *Un hombre de éxito* y *Papeles secundarios*. El Esteban y la Sofía de Solás son, en buena medida, conciencias críticas del caudillo y de los proyectos sociales en los que se involucran. Ellos, como el Sergio de *Memorias...*, como Amada o Cecilia, son arrastrados por el violento huracán de las transformaciones sociales, pero se diferencian de aquellos por su compromiso activo —no irrestricto— con el ideal del cambio, que no cesa en la aspiración de mejorar la materialización de las utopías.

Tanto *El siglo...* como *Mascaró* insuflan nuevos aires a postulados antiguos, aparentemente distantes en el tiempo, reconvertidos en presente por la impronta creativa de los autores. Aventurado en el terreno de lo ecléctico global, *Mascaró* recompuso en imágenes eminentemente plásticas la narrativa voluptuosa de Haroldo Conti; el filme comprende y asume como propia la eternidad de las utopías subversivas que glorificaran los años sesenta, a la vez que, plano por plano, revela la experiencia ineludible de un mundo que está como de vuelta, un mundo conocedor de los descabros que acarrearán aquellas utopías, pero que, al cabo no acierta a concebir la vida sin sueños y cambios, ni la existencia vacía de guiñoles, circos y grandilocuencias virulentas. Consciente del denuedo apocalíptico tan en boga, Constante Diego trasciende el filme-testimonio-de-época para permitirse un cine-credo, que insiste a ultranza en lo hermoso, no en lo ornamental-epicúreo, sino en las propias raíces de lo conspirativo y genésico. El concilio arte-política, dentro de los movimientos libertarios y desde una perspectiva antropológica, es parte medular de *Mascaró*, que igualmente epitoma mucho de la política y el arte latinoamericanos desde el *cinema novo* al cine argentino de Santa Fe. El candor de enrolarse en lo primigenio y alumbrador, sorprende cuando las moralejas al uso parecen confabularse contra todas esas utopías que *Mascaró* añora, desde la madurez e inteligencia de su pertinaz idealismo.

Paralelos al cine de recuento y oblicuidades, y a medida que avanzan los noventa con su carga de erosiones, aparecen discursos concernientes a tópicos antes esbozados pero que terminaron por aflorar, de manera decidida, solo en este lustro. Ese planteo de la necesidad de aceptación de la tenida por alteridad, que los realizadores de *Fresa y chocolate* acertaron a extrapolar desde el tema del homosexualismo a una esfera mucho más general, vino a llenar un vacío condicionado por décadas de silencio, cuando la represión e intolerancia impidieron el discurso fílmico

sobre temas considerados tabúes.

Desde el quinto cuento de *Mujer transparente* y aquella subtrama de *Papeles secundarios* referida al poeta que emigra, se insinuaba la propuesta de tolerancia; en ambos se instaba al razonamiento para con quien decidió apartarse. Desde *Papeles...* hasta *Fresa...* se registra un crescendo de las sugerencias relativas a los márgenes para el entendimiento posible entre quienes abjuraron y se marcharon y los que permanecen. En *Papeles...* el abordaje era mediato y alusivo, pero *Mujer transparente* ya se atrevió a evidenciar la clausura de algunas puertas sordas a la comprensión, insinuando la urgencia de no renunciar a esa porción de nosotros mismos cercenada por décadas de negaciones y mentidos apotegmas. Ahora bien, aunque se trata de eludir el maniqueísmo de *Lejanía*, el filme concluye con una diluida secuencia que traiciona la idea de acercarse a lo diverso de modo valiente y vertical, como luego lo acometieran *Fresa y chocolate* y *Reina y Rey*.

Como el poeta «fantasma» y ubicuo de *Papeles secundarios*, al igual que aquellos seres llorosos y dislocados de *Polvo rojo*, el Diego de Senel Paz, Gutiérrez Alea y Tabío es precisado a emigrar por lo adverso amurallado de una comunidad que lo aplasta. El deja La Habana añorando profundamente su ciudad semiderruida; llevará marcados en la frente, cual pertinaz cicatriz, el país y la cultura de los cuales hubiera formado gustosa parte, si se lo hubieran permitido. En los diálogos y la acción de *Fresa y chocolate* no pocas veces se alude al triste y secular sino de otros tantos cubanos, medulares en nuestra historia cultural, que presionados de algún modo por el medio, se desgajaron de la Isla en busca de otro cielo. Si algunos se conformaron con recalcar superficialmente la existencia de un cubano «otro» —movido por ideas e intereses que se reconocen distintos—, pero mostrado al fin como frívolo o traidor, *Fresa...* alerta sobre la posible enajenación y pérdida de esos cubanos medularmente «de adentro», quienes a fuerza de adversidades y portazos se convierten en ese «otro» que se aísla, cuyo talento perdemos, entumecidos en desdeñar lo diferente. Tal carencia de alternativas se ha demostrado que atenta contra la compactibilidad cultural y provoca la diáspora que escinde, abisma y convierte en paralelos los caminos que, de algún modo, debieron confluír. Tanto se pedía la unidad, y en el fondo se la estaba horadando. El tema de la licencia erótica no fue usado aquí ni como tema ni como fatua provocación, sino cual metáfora de la legitimidad de elegir cánones conductuales desemejantes a los tenidos por mayoritarios, e incluso disentir de una política construida sobre basamentos harto estrechos.

Si no convergencia, en *Reina y Rey* hay al menos un acercamiento entrañable del cubano que regresa con quienes en Cuba observan, casi místicamente, el desgaste. Aunque los dos mundos se siguen excluyendo con prejuicios beligerantes, Julio García Espinosa denota

anhelos, carencias —materiales de un lado y espirituales del otro— que presuponen una identidad común en esas mujeres que se reencuentran y, en alguna medida, se complementan. *Reina y Rey* denuncia sutilmente la separación artificial entre las dos mitades de la cubanidad, en tanto sobreviven raíces, sensibilidad y expectativas similares cuya tendencia es menos a la disyunción que al hermanamiento. A través de *Reina* también se compone una elegía a la soledad y el abandono, inspirada en el binomio De Sica-Zavattini que ideara aquella mítica *Umberto D.*

Aunque no todos los filmes recientes son propensos a estimular el diálogo y la comprensión. *Vidas paralelas* reverdece los mustios lauros del maniqueísmo absoluto. Imbuida de la más recalcitrante chabacanería, su guión desvertebrado y fastidiosamente aprensivo, porfía en remarcar las líneas divisorias entre los cubanos de afuera y de adentro, además de no plantearse el sondeo siquiera superficial de una veta temática apenas explorada hasta aquel año anterior a *Fresa...* y a *Reina...*

Pero la crisis insalvable de los antiguos valores, que afecta por igual a crédulos y a escépticos, en la sociedad cubana poscaída-del-muro-berlinés nunca se mostró tan honesta y profunda como en *Madagascar*, el poema pictórico de Fernando Pérez y Raúl Pérez Ureta, donde la incomunicación generacional es pretexto para afrontar la pérdida de todo azul unicornio entre seres que extraviaron los asideros y las alas.

La frustración y desesperanza se transmite entre los personajes de *Madagascar* de manera genética y osmótica. A estos Icaros, tengan la edad que tengan, no les queda ni siquiera la ilusión del vuelo y, en su lenta caída, solo alcanzan a ver la entrada de un túnel oscuro y a soñar con escapar de esas tinieblas, aunque sea en utópica excursión a quién sabe dónde, es decir, a Madagascar.

La coda del filme, impostada en su tartamudeo final forzosamente esperanzador, transparenta como un cierto temor al fresco absolutamente retraído. Y no es que se abogue por el cerrado pesimismo, pero se debió derivar en un corolario vertical con los propósitos y la atmósfera opresiva prodigada hasta ahí. Tal vez la propia imagen del túnel que se difumina en *fade*. La vacilación en el epílogo de *Madagascar* no fuera acaso más que un punto final sintácticamente fallido, si no ejemplificara ese absurdo e inducido complejo de culpa del «disonante», síndrome que afecta a muchos de nuestros artistas cuando se aventuran al emplazamiento. En muy raras ocasiones pueden los creadores sustraerse por completo al dudoso compromiso con una percepción que se quiere edificante y confiada en las resoluciones de un «porvenir glorioso». La consecuencia enaltecedora de *Papeles secundarios* sigue flameando como paradigma insuperado.

Con todo, luego de la reestructuración del ICAIC entre 1986-1987 a partir de los grupos creativos, y

un tanto como resultado de esa reformulación conceptual y las más cruciales conmociones a nivel de la intelectualidad toda, que vivirá en esos años un ardiente período de crecimiento reflexivo, en los noventa se ahonda en el ánimo de trascender el carácter limitadamente descriptivo que se reiteró en la década anterior. Los cineastas comenzaron a adentrarse con nuevas luces en la realidad, calando hasta las esencias, sin aplazar por más tiempo la atención a sujetos dramáticos como el tema del éxodo, el deterioro físico y moral del entorno, visto desde un cierto y provechoso escepticismo, capaz de la distancia analítica que encontrara su mayor y mejor reflejo en las artes plásticas.

A lo largo del último lustro se aprecia el ánimo por conformar guiones de forma y fondo inquietantes. Curiosamente, un buen número de los filmes producidos en lo que ha durado del actual decenio se originó en textos teatrales o literarios no concebidos por sus directores, de lo que se infiere la proclividad del cine de los años noventa al «guión adaptado», inclinación que no ha de verse tendenciosamente como pérdida de facultad imaginativa, sino como búsqueda de una garantía de rigor en los espesores de obras reconocidas por la solidez de sus historias. Las mejores películas de los años noventa narran historias logradas como relato, consecuentes con sus presupuestos conceptuales y mejor redondeadas y efectivas que sus antecesoras en cuanto a desarrollo de personajes y anécdotas. Ejemplos de ello pueden ser el Diego de *Fresa...*, la Reina de Julio García Espinosa, el Príncipe Patagón de *Mascaró* o el Esteban protagonista de *El siglo...* Si antes se atendía preferentemente a la anécdota a partir de lo evidente y factual, los noventa realzan la importancia del trazado de los personajes y del supratexto, más que del texto mismo.

En términos expresivos se percibe en los filmes recientes una pluralidad estilística muy loable y una potenciación de las implicaciones poéticas que aun cuando deban coexistir todavía con ciertos despropósitos concesivos, peores que los heredados de los ochenta, denotan un esfuerzo por traslimitar la epidermis empobrecedora de la circunstancia. Los dos vértices expresivos pudieran ser *Madagascar* y *El siglo de las luces*; la primera, desde una visualidad rotundamente pictórica, se concibió como metáfora dramático-plástica de un mundo alienado e inasible, donde la luz, el color y los ángulos alcanzan una locuacidad de tenso desasosiego. Su director de fotografía (Raúl Pérez Ureta) remarca sus desvelos con la intencionalidad lumínica, en juegos con dualidades como día-noche, vida-muerte, que continúan con toda belleza su trabajo en *Papeles secundarios*. Tremendo era el desafío, porque *Madagascar* arranca, de un modo casi eruptivo, lo bello de lo feo, lo noble y sublime de lo grotesco y tenebroso. De alguna manera en las antípodas de ese procedimiento, *El siglo de las luces* opta por un trascendentalismo de

Aunque al decirlo parezca blasfemo y ampuloso, el nuestro ha sido un cine de la herejía feraz que nos devuelve, cual luminoso espejo, la imagen propia tan subvertida como fiel, tan devota como incómoda.

índole operática, hondamente esteticista desde la suculenta dirección artística, que al cabo se hace tributaria del verismo histórico-literario y de un cierto cariz épico y grandioso, sublimado como la apoteosis de un código no menos legítimo. Y que resalten ambas cumbres no implica, por supuesto, la adscripción de los demás filmes a dichas tendencias. Ya *Alicia...* había impuesto su barroquismo textual, y cuatro años después *Reina y Rey* se ceñiría, por el contrario, al tono, el tempo y la funcionalidad naturalista y sentimental del mejor neorrealismo.

La fotografía y la dirección de arte, más allá de ciertas pifias y luces dislocadas, contribuyeron con brío y garbo a la consecución de apariencias y texturas de imágenes acordes con el estilo visual de cada obra. El esmero en la iluminación y en la consecución de atmósferas (*Madagascar*, *El siglo de las luces*, la coproducción *Confesión a Laura*, el cuarto cuento de *Mujer transparente*), en buena parte debe agradecerse al talento y el oficio alcanzado por nuestros directores de fotografía, entre los cuales vale mencionar al maestro Raúl Pérez Ureta, Livio Delgado, Adriano Moreno y Julio Valdés.

En cambio, no obstante algunos ejemplos encomiables de la edición en sentido dramático, más allá del ensamblaje más o menos artesanal de las secuencias, (*Madagascar*, *Fresa y chocolate*, *Alicia...*) se hace perceptible la involución generalizada del montaje. Incluso cineastas de los cuales se esperaría un dominio al menos profesional del lenguaje, en cuanto a signos de puntuación (Humberto Solás, Juan Carlos Tabío, Octavio Cortázar) evidencian escasa contribución a la organicidad dramática de sus propios filmes por descontrol de la arquitectura interna, que termina desarticulando el discurso. Se llegó a trastornar la dramaturgia con irracionales composiciones, resultado de una labor incomprensiblemente torpe en la moviola. El montaje atentó contra el ritmo intrínseco, incurriendo en pleonasmos y solecismos de diversa índole. Filmes tan importantes como *El siglo de las luces* y *Mascaró* se malograron parcialmente por lo anárquico de una edición errática, para nada correspondiente con la creatividad y la conciencia del resto del engranaje filmico. Mientras, otros títulos exhibieron torpezas incluso de *raccord*. Es curioso que a la altura del centenario del cine, nuestra edición haya retrocedido tanto que

ni siquiera alcance la corrección narrativa que el cine consiguiera desde sus primeras décadas. Mucho menos podríamos exigirle entonces al cine cubano un montaje de resonante aportación estética y conceptual al filme, como lo lograran Griffith, Eisenstein, Resnais, Godard o los propios Gutiérrez Alea y Orlando Rojas.

The end

Entre 1990 y 1994 la pantalla grande perseveró pues en la búsqueda de una identidad estética que, a pesar de vientos desfavorables, para nada se detuvo o declinó. Y al cabo, escasas cinematografías tercermundistas, si es que hay alguna otra, pueden mostrar, en solo tres décadas, tantas obras clásicas y filmes memorables. Con todo y que la precariedad en la producción ha torpedeado muchas veces la continuidad y la fluidez de la confrontación estética, imprescindibles para un arte en desarrollo, las carestías al menos propiciaron una cierta jerarquización que expresa voluntad de densificar las alusiones a lo real, tendencia no siempre coronada por un rigor creativo terminante, pero valiosa como premisa para dimensionar el alcance de un cine urgente.

Los filmes cubanos más recientes, y otros anteriores de imprescindible mención, portan imágenes que recrean un mundo a la par que lo violentan, imágenes entrañablemente ligadas al sentimiento y la inteligencia de varias generaciones. Quedan precisadas las citas entre el cine y el hombre, cuyas múltiples revelaciones, siempre inéditas, son animadas por el pensamiento herético, en su significado fundacional e indomable. Aunque al decirlo parezca blasfemo y ampuloso, el nuestro ha sido un cine de la herejía feraz que nos devuelve, cual luminoso espejo, la imagen propia tan subvertida como fiel, tan devota como incómoda.

Sobreviviente a sismos y parálisis, raudo en la imprescindible articulación de puntales que conjuren apocalipsis y anquilosamientos, el cine cubano puede interpretarse como paradigma, necesariamente dinámico, de la compleja interrelación arte-sistema social en Cuba. Entre 1990 y 1995, años de un cine en trance, se confunden y parpadean tinieblas y esperanzas; mientras, entre los espesores plúmbeos pro-

fetizados por complacientes e incrédulos, se abre paso el acrisolado, sempiterno batallar de una lucidez capaz de descubrir la belleza inmarcesible, incluso de una ciudad en ruinas.

Notas

1. La primera ley cultural de la Revolución fue la creación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, cuyos Por cuantos se registraron en la *Gaceta Oficial* del martes 24 de marzo de 1959. Vale consultar dicha ley genésica para comprender la consecuencia histórica del proyecto artístico y ético del ICAIC.

2. El objeto de reflexión de este ensayo se ciñe a los largometrajes de ficción producidos por el ICAIC, aunque un futuro análisis debiera insertar y dimensionar los años del cine revolucionario en la compleja evolución iniciada en 1897. Aunque esa perspectiva historicista de momento no nos ocupa, ciertamente sería útil analizar el diálogo con la realidad en aquel cine prerrevolucionario tan a la ligera vapuleado por cierta crítica, que lo interpreta a la luz de los principios éticos de la Revolución, y que, por tanto, lo distorsiona al extraerlo de su contexto. Aunque aparezca mediatizado por pintoresquismos de toda suerte, externidades reductivas, enajenante tropicalismo y múltiples evasiones de lo social, aquel cine merece un texto que explique las causalidades de sus propensiones; sería interesante, más que la descripción consabida de tales deficiencias, un acercamiento que elucide cómo ese cine reflejaba, a su elemental manera, un estado de cosas hipertrofiado en niveles recónditos de la conciencia social. Hasta cuando sus escasos logros se ven disminuidos por tergiversaciones, en aquellas películas se percibían huellas muy primarias pero abundantes, de una cubanía que se exalta gustosa valiéndose del patrimonio musical o de mostrar sectores socioculturales tenidos por emblemáticos. Era aquella una identidad esquematizada debido a presiones que gravitaron sobre períodos particularmente adulterados, pero su sola muestra reveló la ebullición de tensiones políticas que dinamizaron el comportamiento social de aquella época. El mismo hecho de insistir en la definición como país y el afianzamiento en lo propio, es índice más que gratificante en el trayecto de una cinematografía rescatable por nuestra memoria, ya no solo desde el dato compilador, sino desde los análisis que atinen a asumirlo en la epistemología del período.

3. Son también de algún modo significativos títulos como *Un día en el solar*, *Para quién baila La Habana*, *El otro Cristóbal* o *El robo*. A pesar de sus postulados ideológicos virtualmente novedosos, estos filmes seguían participando del cubano y de la lógica folclorista al apropiarse de lo popular, pero al menos grafican los derroteros de la vida social cubana abocada al debate siempre disonante entre lo nuevo y lo viejo. Aunque lo logren en facturas menores y a ratos pueriles, estas películas resultan insustituibles a la hora de apreciar los primeros devaneos de un cine en su génesis, que todavía no alcanza a definirse (como lo logrará hacia 1968), pero que ya muestra intenciones de solidificar identidad

propia y voluntad de desalienar una conciencia creativa que padecía numerosas enajenaciones. Este primer cine de la Revolución redundó en productos como mínimo atendibles por su intento de discernir un vínculo con la realidad mucho más edificante y clarificador que la parafernalia precedente.

4. Véase Alfredo Guevara, «El cine cubano. 1963», *Cine Cubano*, (14-15).

5. Al respecto, en el ensayo antes citado Alfredo Guevara ya advertía que «tanto el científico como el artista hacen de la realidad un camino abierto, y lejos de limitarla a la visión contingente descubren mundos secretos en cada una de sus partículas, y nuevos recursos, y rostros impensados, a partir del marco temporal de horizontes aparenciales».

6. En el propio texto, Guevara apuntaba también: «La herejía que no va acompañada de coherencia intelectual, de un dominio absoluto del instrumental de trabajo, y de toda la información acumulada a través de siglos y milenios, no pasa de embrujamiento temporal —aunque dure una vida— o de salto en el vacío». Y en efecto, la virulencia crítica de los años ochenta tuvo mucho de vano exorcismo coyuntural.

7. Orlando Rojas, «Por un cine incómodo», *Cine Cubano*, (130). Rojas opina que la faceta «más débil del cine cubano —en los ochenta— es el guión». Apuesta por trascender la tendencia narrativa, romper el punto de vista estático de la cámara, por buscar una cierta densidad y elegancia del lenguaje cinematográfico y la puesta en escena («caligrafía clase A con recursos de cine pobre»). También explica que «coyunturas políticas hacen que se tome por el arte más profundo o el más necesario algo que realmente no es arte». Por su lucidez para precisar todo cuanto la crítica apenas había entrevisto —desde la dudosa sensualidad de sus impresiones—, es este posiblemente el más útil y riguroso texto reflexivo de la década.

8. Julio García Espinosa, «Por un cine imperfecto», en: *Una imagen recorre el mundo*, La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1979. (El ensayo que nos ocupa data de diez años atrás.)

9. Una encuesta entre doce críticos cubanos con el fin de jerarquizar los filmes producidos en los años ochenta, teniendo en cuenta trece rubros (dirección, guión, fotografía, dirección de arte, etcétera) develó que solo once películas, de las 44 filmadas en la década, merecieron al menos un voto de los especialistas. De esas once recordables, cuatro fueron mencionadas en solo un rubro, y por otra parte, la preferencia de los críticos se nucleó mayormente (con más de diez votos) en solo cinco títulos: *Papeles secundarios*, *La bella del Alhambra*, *Cecilia*, *Un hombre de éxito* y *Plaff*. (Incluso nótese cómo la mayoría de los votos que recibieron algunas de estas películas avaladas pertenece a un par de escasos índices). Consúltense estas elocuentes estadísticas sobre la baja cualitativa del cine cubano de los años ochenta, en la revista *Somos*, (129): 36/39.

© TEMAS, 1995.