

Apuntes para la historia del cine cubano de ficción. La producción del ICAIC (1959-1989)

Ambrosio Fornet

Crítico y editor. UNEAC.

Al ser fundado, en 1959, el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) tenía por delante una tarea gigantesca: la de crear y promover un movimiento cinematográfico partiendo virtualmente de cero. Había que comenzar transformando no solo el carácter de un producto —el tipo mismo de películas que realizar—, sino de todo un proceso, el sistema de producción y exhibición de películas tal como operaba en los marcos de la vieja sociedad.

En busca del interlocutor

En 1960 se produjo la nacionalización de las grandes empresas de distribución y exhibición cinematográficas, coronada en los cinco años siguientes con la compra

La primera versión de este trabajo apareció en francés en *Le cinéma cubain*, editado por Paulo Antonio Paranagua (Paris, Centre Georges Pompidou, 1990). La estructura de esa compilación —en la que se dedicaban estudios específicos a Tomás Gutiérrez Alea y Humberto Solás, por ejemplo— determinó la escasa presencia de ambos directores en este panorama. Una versión abreviada se publicó como separata en la revista *Encuadre*, de Caracas, en 1993.

de las salas que pertenecían a pequeñas empresas o propietarios individuales. En 1965, el ICAIC poseía ya todo el sistema de distribución y exhibición del país, y entretanto se había ido planteando una estrategia de desarrollo centrada en «la búsqueda de un nuevo interlocutor»¹ capaz de apreciar y exigir formas de comunicación descolonizadas y participativas.

He llamado «fase de exploración» a la que se extiende de 1959 a 1965, que en cuanto a largometrajes de ficción produjo dos filmes, ambos en 1960: *Cuba baila* e *Historias de la Revolución*, de Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea, respectivamente, estrenadas en orden inverso porque la segunda pareció más atractiva desde el punto de vista temático.

En el marco de un nuevo tipo de comedia costumbrista, donde el humor y la música contribuían a poner de manifiesto la intención de crítica social (dirigida hacia formas de conducta pequeñoburguesas y colonizadas), *Cuba baila* inauguró una corriente temática que todavía no parece haberse agotado. Desde el punto de vista estilístico, ambas películas pagaban tributo al neorrealismo, no solo por la formación académica de sus directores, sino también —y quizás

sobre todo— porque en ese momento de tanteos y urgencias expresivas la estética neorrealista parecía indicar un camino, dado su estrecho vínculo con la realidad inmediata, lo que a su vez se traducía en formas de producción menos costosas y en una dramaturgia ajena a lo espectacular. La participación de Otello Martelli —el fotógrafo de Rosellini en Paisa— en la película de Alea, y de Zavattini en *El joven rebelde*, la segunda película de García Espinosa, contribuyó tal vez a reforzar la orientación estética de los directores cubanos.²

Hubo también un aporte en el plano de la estructura narrativa. La división por cuentos y episodios —casi siempre unidos entre sí por un simple nexo temático— provenía justamente de Paisa; fue vista como una solución providencial, y empleada con desigual fortuna en varias películas de esta etapa.³ La otra «solución» fue hacer coproducciones u ofrecer la dirección de películas a cineastas extranjeros para que nuestros artistas y técnicos, integrados a los equipos de filmación, pudieran entrenarse como asistentes u operarios. Solo dos de las ocho películas realizadas entre 1961 y 1963 fueron dirigidas totalmente por cubanos; y únicamente Alea hizo prometedoras incursiones en más de un género con *Las doce sillas* (1962) y *Cumbite* (1964). Lo demás se disolvía en la anécdota, el amateurismo, los intentos de aclimatar la Nueva Ola, y los balbuceos de una dramaturgia que no acababa de hallar el punto de equilibrio entre la épica y el drama. Era un problema de óptica, no de inexperiencia, pues lo mismo les ocurría a los directores extranjeros —el uruguayo Ugo Ulive, en *Crónica cubana*, el francés Armand Gatti, en *El otro Cristóbal*, el soviético Mijaíl Kalatozov, en *Soy Cuba*— que apelaron a las más diversas modalidades dramáticas para tratar de dar una nueva visión de Cuba o América Latina —el drama psicológico, la sátira fantástica, la epopeya socialista— y todo resultó ser tan esquemático o exótico que no lograron convencer a nadie.

El despegue (1966-1969)

Con raras excepciones, nuestros filmes argumentales habían venido dando la visión de un mundo eminentemente urbano, centrado en los conflictos individuales o en la condena moral de la sociedad prerrevolucionaria. El ámbito rural, en su costado épico —lucha de los guerrilleros en la Sierra Maestra, formación de la conciencia revolucionaria entre los campesinos— no había vuelto a aparecer en el género desde que Alea y García Espinosa lo introdujeron a principios de la década. Prevalecía entonces en los filmes de ficción un lenguaje que ya empezaba a ser irremediabilmente arcaico —desarrollo lineal de la

historia, cámaras casi inmóviles, modos de actuar y de iluminar convencionales— y que se había ido transformando gradualmente, tanto en la obra de los veteranos como de los principiantes, por la influencia de la Nueva Ola, del Free-Cinema y, sobre todo, de nuestro propio movimiento documentalístico, que en su vertiginoso desarrollo comenzaba a proponer una estética más espontánea (y que se había hecho técnicamente viable con la adquisición de nuevas cámaras). El vuelco era, por tanto, previsible; no obstante, el mediometrage *Manuela* (1966) de Humberto Solás, produjo el impacto de lo inesperado. Solás apenas tenía veintitrés años y alguna experiencia compartida en la dirección de cortos argumentales.⁴

Aunque la historia de *Manuela* no era nada del otro mundo —una joven campesina de la Sierra Maestra que se rebela contra la injusticia y a través del amor a un guerrillero asume la ética revolucionaria—, sus contextos, por sí solos, aportaban una gran carga semántica. Aquella atmósfera insólita, el acento típicamente serrano de la improvisada actriz (Adela Legrá), la belleza salvaje de su rostro anguloso, esa mezcla nunca antes vista en la pantalla, produjo una especie de anagnórisis colectiva, el reconocimiento de una estética mestiza profundamente arraigada en la idiosincrasia popular. Factor importante del éxito fue, pues, la fotografía de Jorge Herrera, de quien puede decirse que en esta etapa transformó —literalmente hablando— la imagen del cine cubano.⁵ Un crítico observa, con razón, que el encanto visual del filme se impone desde el principio gracias al «acertado empleo del lente y los encuadres, el cuidado del ritmo y, sobre todo, el hábil manejo de la cámara en mano»; y añade que al compararse con las primeras películas del ICAIC, *Manuela* muestra «la distancia que, en términos de evolución lingüística, recorrió el cine cubano en unos pocos años».⁶

Dos comedias de asunto contemporáneo completan la exigua producción de 1966: *Papeles son papeles*, de Fausto Canel, y *La muerte de un burócrata*, de Alea. La primera acabó frustrándose por falta de coherencia narrativa, aunque partía de una idea promisoriosa: el súbito cambio de moneda que se realizó en 1961 para desvalorar los billetes de banco sacados clandestinamente del país; la segunda, en cambio, tuvo un éxito espectacular de crítica y de público y ha pasado a ser un clásico del género. Algo parecido ocurrió al año siguiente con *Las aventuras de Juan Quinquín*, de García Espinosa, cuyos millones de espectadores la convirtieron en una de las más populares películas cubanas, hecho en el que sin duda han influido amplios sectores del público adolescente y de provincias. Basada en una novela de aliento picaresco, escrita por Samuel Feijóo, el filme cuenta, a su modo, la historia de un avisado

campesino que trata de sobrevivir en un medio hostil desempeñando los oficios del hambre o de la suerte: monaguillo, torero, Cristo crucificado o faquir de circo, y por último —después de un intento de trabajar la tierra como aparcerero, frustrado por la codicia del terrateniente—, jefe de una guerrilla tan audaz como pintoresca. Lo curioso, por inusual, es que —gracias a la frescura de sus propuestas formales— el filme se convirtió también en un favorito de los cinéfilos. En efecto, *Juan Quinquín* es al mismo tiempo una divertida comedia de enredos y aventuras, apta para todos los públicos, y un tipo de cine que por su capacidad de parodiarse a sí mismo —poniendo en evidencia el carácter estereotipado y la función hipnótica de sus recursos expresivos, sobre todo los que provienen del western—, ejerce una extraña fascinación sobre la crítica erudita. Con espíritu muy brechtiano y muy carnalesco a la vez,⁷ García Espinosa revela sobre la marcha aquellos mecanismos que —en sentido literal y figurado— «cautivan» al espectador y ayudan a mantenerlo intelectualmente en cautiverio, operación que equivale a mencionar los trucos del mago en el momento mismo en que saca el conejo de la chistera. «Los efectos de distanciamiento que se emplean en las interminables aventuras del filme —observa con razón Anna Marie Taylor—, obligan al espectador a tomar plena conciencia de que la ilusión cinematográfica es inseparable de las convenciones del género».⁸ Claro que una cosa es poner en guardia al espectador, demostrándole que no hay lenguaje neutro o inocente, y otra muy distinta ganarlo para la propia causa utilizando el lenguaje culpable, pero con un signo ideológico inverso. En *Juan Quinquín*, esa mutación no llegó a producirse orgánicamente; sin embargo, la propuesta conceptual quedaría en pie y sería retomada en otro nivel en los años 70.

Había formas igualmente imaginativas, aunque menos jocosas, de abordar una realidad marcada por el soplo de la epopeya, y bastó una simple coyuntura histórica para que los cineastas las descubrieran espontáneamente. Dicha coyuntura fue el centenario del inicio de las guerras de independencia, hecho que adquirió vigencia inusitada al ser colocado en una nueva perspectiva: la de la continuidad de las luchas revolucionarias del pasado y el presente. El espíritu de la época generó todo un campo semántico que aludía con orgullo a ese fenómeno de continuidad, de sucesión, de relevo; se habló entonces de los Cien Años de Lucha (1868-1968), de una «segunda independencia», de los revolucionarios de hoy como «mambises del siglo xx»... El ICAIC había puesto en marcha distintos proyectos orientados no solo a conmemorar el centenario, sino sobre todo a «rescatar» la verdadera imagen de la nación, encubierta, adulterada o neutralizada por los ideólogos

burgueses.⁹ Humberto Solás aludiría años después a la «sintonía» que se produjo entonces entre lo social y lo creativo, tal vez porque la demanda misma resumía otras urgencias: la búsqueda de un lenguaje descolonizado y la consiguiente afirmación de una identidad cultural cuyos términos ya había formulado Martí, casi un siglo antes, en «Nuestra América». Había, por último, el intento de reflexionar sobre una experiencia colectiva que moldeó espiritualmente a toda una generación, la necesidad de construir el marco de referencia conceptual que permitiera orientarse en el torbellino de los acontecimientos. La socorrida idea de que toda historia es historia contemporánea —aunque solo sea porque no puede organizarse ideológica y narrativamente más que desde la óptica actual—, se concretó de pronto en términos audiovisuales con filmes como *Hombres de Mal Tiempo* (1968), notable docudrama del argentino Alejandro Saderman, y los largometrajes de ficción *Lucía*, de Solás, *La odisea del General José*, de Jorge Fraga, y *La primera carga al machete*, de Manuel Octavio Gómez, los dos primeros de 1968 y el último de 1969. *Memorias del subdesarrollo* (1968), de Alea —cuyo protagonista, como buen burgués, es un declarado antihéroe— debe colocarse en sitio aparte, aunque dentro del mismo contexto.¹⁰ Un filme como *La ausencia* (1968), de Alberto Roldán —drama existencial contado a la manera de *Hiroshima mon amour*— toca también el tema de la historia, aunque tangencialmente.

Lo que en *Manuela* había sido, dos años antes, la insinuación de una promesa, en *Lucía* se revelaba como una espléndida madurez; esa historia única y sucesiva de tres generaciones de mujeres era, obviamente, el resultado de «una saludable comunión entre la experiencia revolucionaria y el acto de creación artística» —según apuntó alguna vez el propio director— y fue vista como una gran metáfora de la historia de la nación y de las luchas por su definitiva independencia. Un crítico ha creído hallar en la *Orestíada*, de Esquilo, el más remoto antecedente de este filme, en el que la historia, la política y las relaciones amorosas se mezclan indisolublemente.¹¹ *La primera carga al machete*, en cambio, introduce la historia en bruto y con un nivel de violencia visual que por momentos resulta irresistible. El filme cuenta, apelando a un puntual recurso metonímico, cómo el machete se transformó, un día de abril de 1869, en arma de combate de los mambises, cuyas cargas de caballería se hicieron legendarias, precisamente por el terror que inspiraba el machete. En esta curiosa modalidad de docudrama, ciertos recursos como la puesta en escena, el uso de la cámara en mano y el sonido sincrónico le imprimen a la reconstrucción de época la vertiginosa inmediatez del reportaje o el noticiero. Nunca el pasado había sido visto y transmitido con tanta presencia. La fotografía de Herrera —muy

contrastada, para evocar documentos gráficos y filmicos de otros tiempos— y la edición de Nelson Rodríguez contribuyeron a dar a los distintos componentes de la película una alucinante coherencia estética. «La sucesión de esos planos tan cercanos, de esos mosaicos de sombras y luces, de esa continua movilidad dentro de la imagen —comentaba Michel Capdenac en *Les Lettres Françaises*—, confieren al filme un dinamismo desacomodado, un poder expresivo y plástico que concuerda con su aliento épico y también con su estilo de romancero popular».¹²

El movimiento de experimentación y búsquedas que había comenzado a cuajar tres años antes llegaba ahora a su madurez y permitía señalar dos rasgos distintivos del nuevo cine cubano. Uno era su profunda historicidad, es decir, su manera de insertarse creativamente en un proceso de afirmación de la conciencia nacional afincado no solo en la doctrina, sino también en la práctica revolucionaria; el otro era su tendencia a abolir las fronteras entre el documental y la ficción para lograr así que los filmes de este último género, además de su tradicional función recreativa, cumplieran una función concientizadora dando al espectador una visión dinámica y compleja de su propia realidad.¹³

La súbita explosión de creatividad y audacia lingüística tendría también, a la larga, un aspecto negativo: fijó en la mente de sus admiradores la imagen de un cine experimental, de vanguardia, ajeno por completo a las convenciones del género (en especial las de la dramaturgia y la narrativa tradicionales, precisamente las que permiten atraer y sostener el interés de grandes sectores del público). Si el ICAIC admitía, desde su propio nombre, que el cine era a la vez arte e industria; si quería evitar que en esa contradicción, «inherente a la naturaleza misma del cine», uno de los polos prevaleciera a costa del otro; y si además estaba claro que el gusto promedio únicamente podría diversificarse en un proceso gradual y sostenido, sin tratar de imponer nuevas preferencias, entonces era obvio que había que desarrollar estrategias de producción capaces de conciliar los distintos intereses.

Por otra parte, el éxito de aquellos filmes en varios festivales europeos —similar al que, pocos años antes, habían tenido los del Cinema Novo brasileño— llevó a García Espinosa a asumir el papel de aguafiestas con su famoso y polémico ensayo «Por un cine imperfecto» (1969),¹⁴ en el que formulaba esta pregunta crucial: «¿Por qué nos aplauden?». García Espinosa nunca llegó a responder cabalmente la pregunta, aunque todo parece indicar que solo se proponía alertar sobre el peligro de que los objetivos estratégicos del nuevo cine —tanto cubano como latinoamericano— pudieran ser desvirtuados, al cambiar de contexto, por un discurso

cultural cuya vocación hegemónica —eurocentrista, claro está— era conocida desde siempre.¹⁵ Para este lúcido abanderado de la descolonización cultural,¹⁶ los aplausos de las antiguas metrópolis sonaban a cantos de sirenas.

Hacia nuevas propuestas (1970-1972)

Alguna vez he llamado «quinquenio gris» al período que se extiende de 1971 a 1976; y a mi juicio concluye este último año con la creación del Ministerio de Cultura. Claro que ese período tuvo sus antecedentes, relacionados con lo que vendría a llamarse después «el caso Padilla». El proceso, sin embargo, no afectó directamente al cine: primero, porque siendo el ICAIC un organismo autónomo, tenía su propia política interna; segundo, porque el origen y los modos de producción del cineasta eran distintos, de entrada, a los de otros trabajadores de la cultura. Ya en 1969, Alea trató de explicarlo alegando que los cineastas, en su inmensa mayoría, se habían hecho y desarrollado con la Revolución y por tanto no se concebían profesionalmente a sí mismos más que en estrecha relación con ella.

Por eso, quizás, cuando en el mundo de la cultura los fantasmas de Zhdánov y de Pasternak son agitados recíprocamente por unos y otros, levantan viejos miedos y dan lugar a tendencias aberrantes que nada tienen que ver con el sentido profundo de la Revolución, en el pequeño mundo del cine, donde no habitan otros fantasmas que no sean los que se proyectan en las pantallas mediante un ingenioso artificio, se producen obras que [...] van desde la exaltación hasta el punto de vista crítico, desmistificador, sin perder nunca de vista la realidad en que nos movemos.¹⁷

Para Alea, esa relación dialéctica con el medio era la que alimentaba el espíritu revolucionario y lo preservaba de «caer en esquemas vacíos». Es de suponer que la ecuación incluyera, entre sus miembros, al público. Los documentalistas ya habían logrado establecer con él una relación viva y sistemática: en la segunda mitad de la década realizaron, como promedio, unos treinta documentales anuales, entre cortos y largos. La producción de largos de ficción, en cambio —un modestísimo promedio de tres por año— apenas se hacía sentir en las quinientas salas de cine del país, donde cada mes se estrenaban entre diez y doce películas extranjeras, como promedio. Esa demanda insatisfecha parecía constituir el «desafío» del ICAIC para la década de los 70.

Pero, entretanto, las búsquedas continuaban en la doble dirección del lenguaje y los temas. En 1971 y 1972 aparecieron películas de un barroquismo exuberante —en el plano escenográfico o narrativo—, en las que era difícil no percibir el sensualismo de la plástica cubana y el pathos de ciertos filmes brasileños

(los de Glauber Rocha, por ejemplo): Una pelea cubana contra los demonios, de Alea, y Los días del agua, de Manuel Octavio Gómez; y junto a ellas, películas que seguían buceando en la memoria colectiva a través de experiencias personales, como Páginas del Diario de José Martí y Un día de noviembre, de José Massip y Solás, respectivamente. La última abordaba la realidad más inmediata desde una óptica inusual —marcada por el desconcierto y la nostalgia del protagonista, víctima al parecer de una enfermedad incurable— y ponía sobre el tapete un tema clave para el desarrollo de la dramaturgia revolucionaria: el tratamiento de los conflictos individuales y sociales ligados, por una parte, a la historia más reciente, y por la otra, a la vida cotidiana. En el extremo opuesto, una película como Los días del agua debía sus principales virtudes y defectos al desenfado con que incorporaba —tanto a nivel de la dramaturgia como de la puesta en escena— los elementos más heterogéneos de la cultura popular. Basado en hechos verídicos, ocurridos en 1926, el filme, además, enlazaba por primera vez la denuncia de la corrupción política con la mentalidad mágico-religiosa prevaleciente en las zonas rurales, estableciendo así un dramático nexo entre las estructuras de poder burguesas y el desamparo de las masas campesinas, tradicionalmente mantenidas en la ignorancia. El personaje protagónico —Antoñica Izquierdo, una de las tantas «acuáticas» del folklor latinoamericano— es interpretado por la esposa del realizador, la actriz Idalia Anreus, quien ya en Tulipa (1967) —segundo largometraje de Gómez, injustamente olvidado—¹⁸ había dado sorprendidas muestras de su talento histriónico.

Para todos los gustos (1973-1982)

Las principales películas de los últimos cinco años habían sobrepasado de tal modo el «horizonte de expectativas» del público y la crítica que, como todo deslumbramiento, produjo un efecto de ceguera momentánea, que en algunos casos se hizo permanente. Tal vez se explique así el escaso interés que suscitó y aún suscita un fenómeno importantísimo ocurrido en el trienio 1973-1975: el de la búsqueda consciente y sistemática de una diversidad de opciones narrativas y estéticas. El proceso se orientó en tres direcciones fundamentales: explorando los límites de una dramaturgia de lo cotidiano con fuerte carga de crítica social; elaborando nuevos modos de «rescatar la historia» y de reflexionar sobre ella; y apelando abiertamente a los géneros tradicionales con el doble fin de aprovechar su eficacia comunicativa y de transformarlos desde adentro. En la primera línea se

inscriben Ustedes tienen la palabra, de Manuel Octavio Gómez y De cierta manera, de Sara Gómez; en la segunda, El otro Francisco, de Sergio Giral, Cantata de Chile, de Solás, y Mella, de Enrique Pineda Barnet; y en la tercera El extraño caso de Rachel K y El hombre de Maisinicú, de Oscar Valdés y Manuel Pérez, respectivamente. Salvo Manuel Octavio y Solás, todos los otros —formados en la práctica del documental— debutaban como directores de largometrajes de ficción. Para el cine cubano esa era una buena y una mala noticia a la vez: lo primero, por razones obvias; lo segundo, porque hacía entre cinco y siete años que se habían hecho las últimas promociones, y los flamantes directores ya tenían treintiséis años de edad promedio (sin contar a Valdés —un experimentado documentalista—, que sobrepasaba los cincuenta).

La vida cotidiana de los últimos años aún no había sido abordada con éxito, salvo en las comedias de Alea y en el último episodio de Lucía. En Un día de noviembre Solás había intentado explorar más a fondo el «laberinto de la contemporaneidad» y de pronto, según confiesa él mismo, se sintió perdido por falta de referencias y asideros.¹⁹ Pudo haberlos encontrado, quizás, en los documentales o en los juzgados de instrucción, que fue donde los buscaron sus colegas. Es el caso de Sara Gómez, por ejemplo. De cierta manera explora un mundo donde se entrecruzan, y acaban chocando, el marginalismo, la delincuencia y la nueva moral. A principios de los años 60, en el marco de un plan urbanístico destinado a erradicar los barrios marginales de La Habana, la población de uno de ellos se muda para un reparto recién construido, donde todo, por consiguiente, es nuevo —menos la gente misma, con sus hábitos y su mentalidad. Allí, en ese micromundo de normas inviolables y valores en crisis —el machismo pudiera servir de ejemplo en ambos casos—, Sara Gómez descubre y va rehaciendo una compleja trama de situaciones, conflictos y personajes insólitos que, sin embargo, resultan extrañamente familiares por su profunda raigambre popular. Esta visceral representación de la eterna lucha entre lo nuevo y lo viejo se intensifica por la fuerza persuasiva de un estilo que lo permea todo —situaciones, actuaciones, atmósferas, diálogos...— y que en su obstinada sencillez revela un profundo dominio de los métodos de investigación y representación dinámicas de la realidad. Sara Gómez²⁰ —que había apostado a la autenticidad desde que abandonó, a los veinte años, sus estudios de música porque no quería ser, según sus propias palabras, «una negra de clase media que toca el piano», sino una mujer de su tiempo— mostró fehacientemente que la nueva dramaturgia, afincada en los conflictos cotidianos, no podía eludir de ninguna manera los múltiples caminos del documental. Si el «cine imperfecto» es aquel

que está dispuesto a suplir las deficiencias técnicas con imaginación y autenticidad,²¹ esta descarnada *opera prima* debe verse —en el ámbito de dicha propuesta— como un pequeño clásico.

Ya un año antes, algunos de esos rasgos contribuyeron a darle fisonomía propia a *Ustedes tienen la palabra*, filme con el que De cierta manera comparte además un modo de producción (el rodaje en 16 mm) encaminado a lograr un estilo visual más espontáneo. En 1967, en una zona de desarrollo forestal, se celebra un juicio contra cuatro terroristas acusados de sabotaje (un incendio que ocasiona varias muertes y cuantiosas pérdidas materiales). Desde el primer momento sobreviene, en la reconstrucción judicial de los hechos, un vuelco inesperado: a través de constantes flash-backs, la intriga se desplaza al terreno del cómo, pero no del delito en sí mismo, sino de las condiciones objetivas y subjetivas que favorecieron su ejecución. Va apareciendo así, pieza a pieza, un oscuro trasfondo de ignorancia, desidia, improvisación, descontrol... Era la primera vez que el cine argumental abría un debate público de esa naturaleza, enjuiciando con tanto rigor la irresponsabilidad e ineficiencia de jefes y subordinados y advirtiendo, por tanto, que el enemigo no siempre estaba enfrente, sino también adentro, en nuestras propias filas, en nuestros propios actos. El título era una dramática exhortación a la conciencia de los espectadores, y todo el filme una denuncia y a la vez un riguroso ejercicio de autocrítica. En el tratamiento de asuntos contemporáneos, *Ustedes tienen la palabra* y *De cierta manera* —pese a sus intenciones o implicaciones didácticas— abrieron caminos inexplorados para el desarrollo de un cine político y militante.²² Habíamos repetido hasta el cansancio que el arte, a través de su función cognoscitiva, también podía contribuir a transformar la realidad; pero fueron estos dos filmes los que, pasando de la teoría a la práctica, mostraron lo que podía llegar a ser un movimiento de cine crítico y popular en el contexto de la sociedad socialista.

La connotación peyorativa que en el campo del arte tienen los términos «didáctico» y «político» entra en crisis cuando se descubre que ambos pueden aplicarse estrictamente a un filme como *Cantata de Chile*, verdadero acto de solidaridad y de poesía que sobrecoge por su fuerza emotiva, alegórica y plástica. En esta especie de auto sacramental revolucionario, el tratamiento «sincrónico» de la Historia —la coexistencia de tiempos distintos en el mismo escenario geográfico, fundamento de lo real-maravilloso— aporta un elemento realmente innovador a las estructuras narrativas del cine cubano. Aquí se trata no solo de rescatar otra historia (la chilena) desde otra perspectiva (la revolucionaria), sino además de rescatarla íntegramente

como una majestuosa y dolorosa epopeya protagonizada por las clases populares.

El otro *Francisco* comienza impugnando desde su propio título la imagen del esclavo —y, por extensión, de los conflictos sociales en la Cuba de principios del siglo XIX— tal como se presenta en *Francisco* (1839), novela que el joven Anselmo Suárez Romero escribió por encargo de su mentor literario, Domingo del Monte, para que sirviera de testimonio al abolicionista inglés Richard Madden, quien a su vez se hallaba en La Habana, en misión oficial, para velar por el cumplimiento del acuerdo sobre la supresión de la trata, firmado con España veinte años antes. La novela se inicia en una plantación azucarera con las apremiantes preguntas que el niño Ricardo —hijo de la dueña absentista, residente en La Habana— le dirige a su obsecuente mayoral: «¿Lo despachó usted? ¿Le ha chorreado la sangre? ¿Lo dejó a medio morir?». Esta brutal curiosidad la suscita el esclavo Francisco, quien por sostener relaciones clandestinas con la mulata Dorotea, esclava predilecta de su ama, ha sido enviado a la hacienda para recibir su merecido: incontables azotes y doce o quince horas diarias de trabajo en los cañaverales. Todo este universo de intereses en pugna —amos y esclavos, abolicionistas y esclavistas, España e Inglaterra— es reducido por Suárez Romero, supuesto discípulo de Balzac, pero sentimentalmente más cercano al precoz autor de *Bug-Jargal*,²³ a un conflicto entre buenos y malos, es decir, a la modesta dimensión de un melodrama. En nombre de su amor, Francisco sufre con infinita mansedumbre los peores castigos imaginables, pero cuando descubre que Dorotea ha sido «deshonrada» por el niño Ricardo, no puede más y se suicida colgándose de un árbol. Ni por su ideología ni por su raza, Giral estaba dispuesto a aceptar una visión tan lacrimosa y simplista de la realidad. Y lo que hace, con la ayuda de su guionista, es ilustrarla —no sin algunos comentarios— para luego oponerle la visión histórica con sus múltiples condicionamientos económicos y sociales. Gracias a esa estructura bifronte, la sociedad esclavista de la época se muestra, por su otra cara, como un sistema implacable «dominado por las leyes de la producción azucarera, la agresiva expansión ultramarina del mercantilismo británico y los antagonismos de clase».²⁴ Al «restaurar» de ese modo el ámbito real de la novela, como se restaura un esqueleto a partir de unos huesos aislados, el filme abre una nueva alternativa para el tratamiento de la historia y la participación de los espectadores en su «rescate»: de un lado, la visión romántica, del otro, la visión testimonial,²⁵ y que sea el público —una vez más— quien diga la última palabra. Una mirada retrospectiva permite situar *El otro Francisco* como un filme precursor desde el punto de vista temático: es la primera película de Giral y del

Solo dos de las ocho películas realizadas entre 1961 y 1963 fueron dirigidas totalmente por cubanos; y únicamente Alea hizo prometedoras incursiones en más de un género con *Las doce sillas* (1962) y *Cumbite* (1964). Lo demás se disolvía en la anécdota, el amateurismo, los intentos de aclimatar la Nueva Ola, y los balbuceos de una dramaturgia que no acababa de hallar el punto de equilibrio entre la épica y el drama.

ICAIC que tiene como centro el fenómeno de la esclavitud²⁶ y el personaje del esclavo —figura esta última, por cierto, que introdujo de pronto una contradicción latente en el proceso de rescate de la historia y, por tanto, en el tema de los nexos entre la realidad testimonial y la imaginaria. Otras tensiones, aunque de naturaleza distinta, introdujo Pineda Barnet al contar la vida de Julio Antonio Mella con excesivo rigor historiográfico, utilizando efectos de distanciamiento que, en ese contexto, demostraron ser contraproducentes. Mella es, en nuestra historia, una figura de leyenda. Quizás en esos casos, el Efecto V sea impropio o exija otro tratamiento: no es fácil neutralizar el mecanismo de identificación cuando el espectador, de antemano, se siente tan apegado al personaje. Pero tanto el director como García Espinosa, su guionista, se atuvieron estrictamente a los principios de este último: no debe engañarse al espectador haciéndole creer «que Marlon Brando es Zapata»,²⁷ es decir, que la película que se le muestra es la realidad y no una película. La falla dramática de Mella, sin embargo, no disminuye su valor didáctico, que descansa en una esmerada reconstrucción de época.

La última propuesta de la etapa (la primera en el tiempo, pues data de 1973) es la que intenta «nacionalizar» los géneros tradicionales y ponerlos en función de nuevos contenidos, como ya lo había hecho García Espinosa en *Las aventuras de Juan Quinquín*. Dos directores —Oscar Valdés y Manuel Pérez— aceptan el reto. García Espinosa había descubierto, en la práctica que uno no puede criticar eficazmente una determinada realidad sin antes someter a crítica el género que se utiliza para abordarla —lo que equivale a descubrir que las formas cristalizadas arrastran sus propios códigos de lectura—, y ahora, como guionista de *El extraño caso de Rachel K*, debía resolver ese dilema: cómo hacer un policíaco legítimo sin quedar atrapado en los alienantes mecanismos del género. Basándose en un hecho verídico, ocurrido en La Habana en 1931 —el asesinato de una corista francesa durante una fiesta de la alta burguesía—, *El extraño caso...* se las arregla para denunciar la corrupción de las clases dominantes y las turbias manipulaciones de una prensa diseñada para encubrir

los verdaderos problemas sociales con campañas sensacionalistas; pero en términos de lenguaje, todo transcurre de modo más bien convencional —aunque en un tono levemente paródico— y la poética de la ruptura no llega a hacerse visible. En otras palabras, el mensaje explícito cambia, pero el implícito se mantiene, puesto que el modelo de comunicación sigue siendo, básicamente, el mismo. Algo semejante ocurre en *El hombre de Maisinicú*, con la diferencia de que esta vez la opción funciona al ciento por ciento. Basada también en una historia verídica, aunque mucho más reciente —la de un agente secreto que a principios de los años 60 se infiltra en los grupos armados que operan contra la Revolución en las montañas del Escambray y logra desarticular sus planes antes de ser descubierto—, *El hombre de Maisinicú* toma elementos del policial y del western y los integra a un discurso convencional, pero a la vez sumamente novedoso por el ámbito en que se desarrolla la anécdota. Más que de un ámbito geográfico, se trata de un contexto político muy cercano a la sensibilidad del público. Gracias a una serie de factores —el más importante de los cuales era el apoyo logístico de la CIA—, las bandas contrarrevolucionarias del Escambray se mantuvieron activas de 1960 a 1965, lapso durante el cual decenas de miles de milicianos participaron escalonadamente en las operaciones de contrainsurgencia.

Podía preverse que un filme con ese asunto y que cumplía, además, algunos de los requisitos básicos del género —héroe interpretado por actor carismático, dosis adecuada de intriga, acción y violencia—, suscitaría el interés e incluso el entusiasmo del espectador, sobre todo porque al asumir de entrada un tono testimonial —elemento clave de su concepción dramática—, permitía que el marco histórico actuara como una caja de resonancia en el ánimo del público. Lo que nadie podía prever era que la película se convirtiera, de la noche a la mañana, en un éxito sin precedentes²⁸ y que no tardara en servir de modelo a otros filmes y aun a seriales televisivos. La mayoría de los críticos extranjeros, en cambio, se mostrarían alarmados ante lo que parecía ser una imperdonable concesión al populismo a través de los esquemas narrativos hollywoodenses. El asunto

amerita un análisis concienzudo, pero es obvio que operan aquí diferentes códigos socioculturales o lo que me atrevería a llamar —partiendo de una aguda observación de Michael Chanan— el síndrome del espacio intermedio. Chanan hace notar que aunque las películas, como objetos materiales, no cambian porque cambien de país, no hay dudas de que ese cambio influye en la manera en que cada uno las ve. «La imagen proyectada es la misma dondequiera —precisa Chanan—, pero el espacio entre la pantalla y nuestros ojos es distinto».²⁹ Todo parece indicar que en el espacio cubano —que es donde debe producirse, por razones obvias, la recepción más concreta del filme— el interés no apuntaría tanto a la autenticidad del discurso como del referente; antes de preguntarnos si el cineasta cubano tiene derecho o no a hacer ese tipo de películas, nos preguntaríamos si la época está produciendo o no ese tipo de héroes. Solo a partir de ahí la discusión cobraría sentido en nuestro medio.³⁰

Un alto porcentaje de los filmes producidos entre 1976 y 1982 —y luego, en el curso de esta última década— responden, con sus diferencias específicas, a los patrones temáticos o estéticos desarrollados en el trienio 1973-1975. La búsqueda de una dramaturgia de lo cotidiano con elementos de crítica social se renueva en numerosos filmes de desigual valor artístico y político, entre los que cabría mencionar *Retrato de Teresa* (1979), de Pastor Vega; *Polvo rojo* (1981), de Jesús Díaz, y *Techo de vidrio* (1982) de Sergio Giral. Me atrevería a decir que la verdadera batalla de Hernani de esta opción dramática se produjo con *Retrato de Teresa*, aunque solo sea porque no hay nada más cotidiano que la vida doméstica y el filme la aborda —con una estrategia narrativa convencional, pero resuelta y descarnadamente— para plantearse, a través de ella, el tema del derecho a la igualdad de la mujer y las dramáticas consecuencias del machismo o falocentrismo en las relaciones de la pareja. El impacto social de la película —que desató en los medios masivos de difusión un intenso debate en el que participaron psicólogos, sociólogos, maestros, trabajadores sociales y espectadores de ambos sexos— sobrepasó con creces su propuesta estética.

Polvo rojo entrelazaba por primera vez, de un lado, la epopeya del triunfo revolucionario y el enfrentamiento con los monopolios norteamericanos que operaban en la Isla —en este caso, una gran compañía minera, productora de níquel—, y del otro, el drama de las familias que comenzaban a separarse cuando uno o varios de sus miembros —convencidos, por lo demás, de que no tardarían en volver— decidían marcharse a los Estados Unidos. (Díaz abordaría este mismo asunto, con mayor profundidad, en *Lejanía* (1985)).³¹ *Techo de vidrio* era la primera película de Giral que abordaba

conflictos contemporáneos. Un obrero y un ingeniero —trabajadores de la misma empresa y ambos involucrados, por distintos motivos, en sendos delitos de malversación— no se ven expuestos, sin embargo, al mismo tratamiento judicial, como si el ingeniero, por su jerarquía, pudiera delinquir impunemente. Considerada en su momento una película necesaria, pero totalmente fallida, no se estrenó sino hasta seis años después y suscitó entonces opiniones contrapuestas: para unos, «Giral no escapó de la receta triunfalista y moralizante del viejo cine soviético a la hora de hurgar en las contradicciones surgidas en el socialismo»;³² para otros, la película no era mejor ni peor que el promedio, y en cambio tenía «una gran virtud: proponer una reflexión sobre la ética».³³

La línea del rescate de la historia está representada en esta etapa por dos filmes de Giral, *Ranchedor* (1976) y *Maluala* (1979); por *La última cena* (1976), de Alea, *Aquella larga noche* (1979), de Pineda Barnet y —en un nivel más complejo de relación entre lo histórico y lo imaginario, dado en parte por sus fundamentos novelescos— *Cecilia* (1981), de Solás. Juan Padrón enriquece esta línea con un elemento totalmente nuevo. Respondiendo a las crecientes expectativas suscitadas por sus pequeños dibujos animados sobre el mismo tema, realizó en 1979 *Elpidio Valdés*, primer largometraje de animación latinoamericano, cuyo protagonista es un intrépido, habilidoso y simpático mambí que gana insólitas batallas por la independencia de Cuba y que ya forma parte de nuestra mitología infantil. En los filmes para adultos, salvo el de Pineda Barnet —que aborda desde un nuevo ángulo el tema de la lucha contra Batista—, los demás tienen que ver directamente con los conflictos sociales y raciales de la época colonial, es decir, con el tema de la esclavitud. *Ranchedor* es la historia documentada de un cazador de cimarrones al servicio de los grandes hacendados o terratenientes; *Maluala* evoca la lucha de un palenque casi legendario contra las tropas colonialistas. Con ambos filmes, Giral completó una trilogía sobre la esclavitud que, en 1986, sería reforzada con *Plácido*, la trágica historia del famoso poeta mulato fusilado en 1844 por el gobierno colonial, bajo el falso cargo de haber promovido un movimiento antiesclavista, la llamada *Conspiración de la Escalera*.

La línea de las películas de género y sus diversas modalidades³⁴ es quizás la más nutrida: a ella pertenece casi la mitad de los filmes cubanos de esta etapa. Películas de contraespionaje —como *Patty-Candela* (1976), de Rogelio París— y de aventuras, con personajes adolescentes y asuntos contemporáneos —como *El brigadista* (1977) y *Guardafronteras* (1980), ambas de Octavio Cortázar— no tardaron en sobrepasar el millón de espectadores y situarse en la lista de las más populares —aunque no siempre de las más

significativas— de los primeros treinta años del ICAIC (ver Tabla 1).

Con gran éxito de público y un rotundo fracaso de crítica, Manuel Octavio Gómez intentó, con Patakín (1982), reivindicar la comedia musical, a la que el ICAIC no había vuelto en los últimos quince años.³⁵ Fue por esa época que algunos críticos —tanto nacionales como extranjeros— empezaron a preguntarse a dónde se dirigía nuestro cine, si es que, en efecto, se dirigía a alguna parte.

Tabla 1: LAS PELÍCULAS MÁS POPULARES*

Título	Director	Año	Espect.
1. Las aventuras de Juan Quinquín	J. G. Espinosa	1967	3,2
2. Los pájaros tirándole a la escopeta	R. Díaz	1984	2,8
3. Guardafronteras	O. Cortázar	1980	2,5
4. Se permuta	J. C. Tabío	1983	2,2
5. Elpidio Valdés	J. Padrón	1979	1,9
6. El hombre de Maisinicú	M. Pérez	1973	1,9
7. El brigadista	O. Cortázar	1977	1,8
8. De tal Pedro tal astilla	L. F. Bernaza	1985	1,8
9. Las doce sillas	T. G. Alea	1962	1,7
10. Retrato de Teresa	P. Vega	1979	1,5
11. Una novia para David	O. Rojas	1985	1,4
12. La muerte de un burócrata	T. G. Alea	1966	1,4
13. Cuba 58	JM. Ascot/J. Fraga	1962	1,3
14. Cuba baila	J. G. Espinosa	1960	1,2
15. Lucía	H. Solás	1968	1,2
16. Patty-Candela	R. París	1976	1,1
17. Clandestinos	F. Pérez	1987	1,1
18. Polvo rojo	J. Díaz	1981	1,1
19. En tres y dos	R. Díaz	1985	1,0
20. Historias de la Revolución	T. G. Alea	1960	1,0
21. El joven rebelde	J. G. Espinosa	1961	1,0
22. Los días del agua	M. O. Gómez	1971	1,0

* En millones de espectadores (salas de cine). No incluye la asistencia a las proyecciones de Cinemóvil. Fecha de cierre: 31 de diciembre de 1988.

La crisis de desarrollo

Era evidente que el cine cubano estaba aumentando su capacidad de comunicación a costa de su audacia temática o lingüística. No se trataba solo de decisiones o fallas personales: el contexto sociopolítico en que operaban los cineastas ya no era exactamente el mismo. Entre las décadas de los 60 y los 70 se había producido un tránsito hacia nuevas formas de organización que tendían a reforzar lo que se conoció como proceso de institucionalización del país. Entre 1975 y 1976, se celebraron el Primer Congreso del Partido Comunista de Cuba y las primeras elecciones a los órganos del Poder Popular; se aprobó, en referendo, la nueva Constitución de la República; se realizó una división política y administrativa del territorio nacional y se constituyeron las máximas instancias gubernamentales del país: la Asamblea Nacional del Poder Popular o

cuerpo legislativo, y el Consejo de Ministros o cuerpo ejecutivo. En el plano económico, esas transformaciones debían favorecer dos objetivos básicos que en la práctica venían a ser el mismo: mayor racionalidad, mayor rentabilidad. Por último —aunque no, para nosotros, en orden de importancia— se creó el Ministerio de Cultura y el ICAIC perdió en parte su autonomía: su presidente, aunque mantenía las funciones propias del cargo, pasaba de oficio a ser viceministro de Cultura responsabilizado con la «esfera del cine». En una palabra, para salir adelante ya no bastaban los cantos y las consignas. Alea lo había advertido años atrás:

La Revolución ha dejado de ser ese hecho simple que un día nos vio en la calle agitando los brazos, desplegando banderas, gritando nuestros nombres y sintiendo que se confundían en uno solo. Ahora empieza a manifestarse, como la vida misma, en toda su complejidad.³⁶

Por otra parte, el número de largometrajes de ficción estaba por debajo de las demandas del público y aun de las capacidades de la industria. En la década de los 70 se produjeron, como promedio anual, 35 documentales —incluyendo largometrajes—, 52 noticieros,³⁷ siete dibujos animados y solo tres largos de ficción (el mismo promedio que en los 60). Cuando en 1975, García Espinosa —después de referirse a la «actitud aristocrática» de quienes desdeñaban olímpicamente el cine comercial— sostuvo la necesidad de desarrollar una dramaturgia de lo cotidiano para dar respuestas legítimas a las exigencias del público —tanto en el terreno ideológico como artístico—,³⁸ estaba pensando también, sin duda, en el modo de aumentar la productividad de los cineastas para dar respuestas racionales a los requerimientos de la industria. Pese a que el énfasis siempre se ponía en lo cualitativo, el ICAIC se jactaba de su capacidad para autofinanciarse; no solo no dependía del presupuesto del Estado para subsistir, sino que, por el contrario, en sus primeros veinte años, por ejemplo, dejó ganancias —modestas, pero significativas— de medio millón de pesos anuales, como promedio.³⁹ Nadie podía ver con malos ojos, por tanto, que las películas cubanas atrajeran masivamente al público. El fenómeno, por otra parte, comenzaba a hacerse habitual: los primeros filmes de ficción de los directores más jóvenes —comedias como *Los pájaros tirándole a la escopeta* (1984), de Rolando Díaz, y *Se permuta* (1983), de Juan Carlos Tabío— emulaban ventajosamente con sus predecesores⁴⁰ y, al mismo tiempo, proponían una mirada crítica sobre la realidad cotidiana. Como dijimos, por esta misma época empezó a gestarse un debate en torno a esos dos aspectos, el de la popularidad y la profundidad en las últimas películas cubanas. Aquí no podemos detenernos en él; baste decir que se manifestaron, sobre todo, tres posiciones críticas. Algunos opinaban que existía un agotamiento temático, y que la consigna de «no dar

armas al enemigo» había producido formas de censura o autocensura que ahora impedían un tratamiento audaz de los conflictos propios de la sociedad socialista (para estos, la escasez de buenos guiones debía colocarse en el centro de la crisis); otros afirmaban que se había perdido el aliento creador para caer en un chato naturalismo; que, como fenómeno estético, el cine cubano ya no tenía nada que ofrecer porque, tratando de complacer al público, se había convertido, simplemente, en «artesanía de rutina»; y otros, en fin, aconsejaban esperar antes de hacer un diagnóstico demasiado tajante, pues al parecer se estaba ante una crisis de desarrollo que no era privativa del cine, sino que abarcaba otros campos de la cultura y, en general, de la vida del país.⁴¹

La crisis también podría analizarse desde la perspectiva de la producción y la exhibición. En el período 1980-1988, ambos inclusive, se logró duplicar la exigua producción de largos de ficción, para un promedio de casi seis anuales, aunque de ellos solo cuatro correspondían a directores cubanos.⁴² También el número promedio de documentales (cuarenta) y de dibujos animados (nueve) aumentó ligeramente, en comparación con la década anterior; el noticiero siguió saliendo cada semana. Toda esta producción se realizó con 44 directores (18 de largometrajes de ficción, 23 de documentales y 3 de dibujos animados). Ahora bien, en lo que atañe a largos de ficción, hubiera sido necesario aumentar la producción interna hasta diez o doce anuales —y mantenerla como promedio estable— para que los documentalistas más talentosos pudieran realizar sus primeros largos de ficción —de acuerdo con el sistema de promociones establecido en el ICAIC— antes de cumplir los treinta o treinticinco años. En cuanto a la exhibición, es un ángulo del problema que nos remite de nuevo a los espectadores, aunque a un nivel muy superior al de antes.

Nuevo interlocutor, nuevas opciones

En las salas de cine, el número de estrenos de películas extranjeras seguía siendo el mismo —diez o doce mensuales, como promedio—,⁴³ pero en conjunto, la oferta se había ampliado y diversificado a través de la televisión y, más tarde, de las salas de video. Ciertos eventos como las retrospectivas y Semanas de cine, dedicadas a determinados autores y países, y otros como el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano,⁴⁴ que convoca centenares de miles de espectadores todos los años, dan al público de La Habana y de algunas capitales de provincia la posibilidad de disfrutar, juzgar y comparar una muestra representativa —en el caso del cine latinoamericano, tal vez la más representativa que exista— de diversas cinematografías nacionales. Los sesenta millones de

espectadores que en 1987 asistieron a proyecciones cinematográficas (32 millones en las salas de cine y 28 en las instalaciones de cinemóviles) indicaban que hasta entonces el cubano promedio salía de su casa a ver cine unas seis veces al año. Este nivel de frecuencia, pese a ser el más bajo de los últimos decenios, estaba muy lejos de indicar que el cubano de entonces veía menos cine que el de antes. En efecto, según datos del último censo, casi seis millones de personas (el 61,4% de la población) disponía de televisores en sus hogares,⁴⁵ y la televisión nacional —además de los programas especializados en cine— solía proyectar varias películas por semana,⁴⁶ una de las cuales, por lo menos, era de estreno absoluto. El video había ampliado, como es lógico, las posibilidades de elección del cinéfilo. Las videocaseteras todavía eran escasas fuera de La Habana —donde existía un servicio de videoteca muy activo, con fondos que incluían desde las novedades hasta los clásicos del cine latinoamericano y mundial—, pero desde principios de 1987 comenzó a funcionar en todo el país un sistema de salas de video en el que se estrenaban semanalmente dos películas. Patrocinadas por la Federación Nacional de Cine Clubes y atendidas por la Distribuidora Nacional de Películas del ICAIC, las salas de video constituyeron una interesante alternativa para ciertos sectores del público, y en especial para quienes residían en las zonas montañosas, donde hasta entonces solo había llegado el Cinemóvil. «Construir una sala —apuntaba el director de la Distribuidora— resulta más barato que trasladar los equipos de 16 mm a lomo de mulo: el video es una cajita que se transporta en el bolsillo».⁴⁷ Lo más curioso es que dentro de este sistema, la «cajita» podía llegar a convertirse en una cinemateca ambulante: al terminar su ciclo de rotación por las doscientas salas de video que existían entonces en el país, una película «de poco público» había sido vista por quince o veinte mil espectadores.

Veinte años atrás había comenzado a vislumbrarse el surgimiento de un público «históricamente nuevo y cualitativamente distinto»⁴⁸ que, según todos los pronósticos, debía servir de base social y estímulo creador al movimiento cinematográfico cubano. Aunque aún estuviera en minoría, ese público ya se había hecho sentir en distintos aspectos de la producción artística y literaria. Tal vez el gusto del espectador pasivo siguiera siendo el mismo, pero todo parecía indicar que el del espectador activo, capaz de elegir, entre varias opciones posibles, la menos convencional, tendía a enriquecerse y diversificarse. A falta de investigaciones concretas que, por lo demás, suelen ser bastante discutibles, podría intentarse una caracterización que sirviera para ir delimitando algunos rasgos sociológicos del público de la época. El cubano promedio tenía entonces 30 años de edad, vivía 73, y estudiaba o trabajaba: no conocía el analfabetismo ni el desempleo,

lo que podía favorecer, a la larga, sus aficiones cinematográficas y sus exigencias de calidad. Contra esto conspiraba su nivel escolar, que todavía era relativamente bajo (seis años de primaria terminados). La población del país —casi diez millones de habitantes— crecía a ritmo lento (se calculaba que sería de unos doce millones en el 2000) y residía mayoritariamente en zonas urbanas (69%). Pero el indicador más sugestivo era la dinámica educacional: en 1985 casi el 36% de la población económicamente activa (15-64 años) estaba constituido por trabajadores intelectuales, y de estos un 56% era de profesionales y técnicos. Si a eso añadimos la población estudiantil de los niveles medio y superior de enseñanza, estaríamos delimitando el número de ese público «cualitativamente distinto», que podía ser capaz de establecer mayores exigencias en su diálogo implícito con los cineastas.

Otras bases para el nuevo diálogo

El ICAIC comenzó a desarrollar una nueva estrategia basada en la descentralización, o si se quiere, en la búsqueda de una mayor autonomía en sus distintas esferas productivas y organizativas. Se diría que, en el contexto cubano, esa búsqueda resultaba natural: «Para ser consecuentes con el hecho de vivir en un país revolucionario —observaba Solás, aludiendo a los cambios inminentes—, el cine debe ser igualmente revolucionario, empezando por sus propios fundamentos, por su base material y su estructura organizativa». ⁴⁹ De hecho, el organismo había vuelto a ser un instituto autónomo, después de doce años de subordinación estructural al Ministerio de Cultura a través del viceministerio encargado de la esfera del cine. ⁵⁰ Pero el aspecto más novedoso e incitante del proceso fue el establecimiento de los llamados Grupos de Creación. En ellos se reunían, por afinidades personales o estéticas, aquellos directores de cortos y largometrajes que lo desearan y que, al mismo tiempo, hubieran sido invitados por el Grupo (los pocos realizadores que no estaban en ese caso discutían directamente sus proyectos con ejecutivos del ICAIC). Dirigidos por Alea, Solás y Manuel Pérez, respectivamente, los grupos contaban con sus propios presupuestos y tenían facultades para aprobar todo el trabajo de sus documentalistas y, en el caso de los filmes de ficción, los guiones en todas sus fases (la Presidencia del ICAIC se reservaba el derecho de aprobar la sinopsis y la película terminada). Es decir, el nivel de autonomía de los Grupos era considerable; decidían qué, cómo y cuándo se filmaba en el ICAIC, mientras que este, por su parte, se limitaba a organizar la relación de los Grupos con sus propias empresas de producción y servicios. Solás describía como una «solución

revolucionaria» esta posibilidad de «no aceptar más arbitrajes que los que provengan del público y la crítica especializada». ⁵¹ Se suponía que cada Grupo fuera capaz de reproducir —como una necesidad de su propio desarrollo— la dinámica de trabajo y el clima de creación que hicieron posible la consolidación del movimiento cinematográfico cubano. La emulación entre los Grupos debía garantizar la diversidad de opciones estéticas y temáticas. Todo ello se esperaba con un «optimismo cauteloso», según admitió Manuel Pérez, uno de los tres jefes de Grupo, como ya vimos. Es lo que se expresaba también en un documento interno del ICAIC:

Las ventajas de los Grupos de Creación son evidentes, pero los riesgos, en esta fase inicial, no pueden subestimarse. El Grupo de Creación es, por un lado, una unidad productiva y, por el otro, un pequeño taller donde se ponen a prueba modos de desarrollo artístico, organización del trabajo y, sobre todo, ejercicio de la responsabilidad desconocidos hasta ahora entre nosotros. Al aumentar el margen de iniciativa y la libertad de elección de los cineastas, puede enriquecerse el diálogo entre ellos, crearse un clima de debate artístico e ideológico, y estimularse, en fin, el trabajo colectivo en los distintos niveles de producción. ¿Será posible conciliar, como hasta ahora, el rigor ideológico con la máxima amplitud estética y temática? Existen condiciones favorables para ello, pero en ningún caso se logrará como un proceso automático, sino solo si el Grupo en pleno responde a nuestros objetivos comunes. Para eso se precisa dinamismo, rigor, constancia, capacidad de organización y flexibilidad, factores todos que exigirán un gran esfuerzo de todos los participantes en este experimento artístico y laboral.

Decía Alea, en conversación, que no debían esperarse milagros de los Grupos, «pero sí cambios significativos y, lo que es igualmente importante, a corto plazo». Ese era el desafío que tenían planteado los cineastas en vísperas del trigésimo aniversario de la fundación del ICAIC. Y todo hacía pensar que «a corto plazo» el cine cubano lograría mantener la preferencia del público y renovarse estéticamente. En 1986 se había estrenado *Un hombre de éxito*, de Solás, y en el último trienio de la década aparecerían algunas de las películas más populares o significativas del ICAIC, posteriores a los 60: *Clandestinos* (1987), de Fernando Pérez; *Cartas del parque* (Alea) y *Plaff o Demasiado miedo a la vida* (Juan Carlos Tabío), ambas en 1988; *La bella del Alhambra* (Enrique Pineda Barnet) y *Papeles secundarios* (Orlando Rojas), ambas en 1989. Las condiciones no podían ser más favorables para quienes apostaban por un nuevo despegue. ⁵²

Una nueva etapa se iniciaría en 1990, a raíz de la polémica suscitada por la película *Alicia en el pueblo de Maravillas*, de Daniel Díaz Torres, pero sobre todo de la situación nacional e internacional que estrenó la última década del siglo xx.

Notas

1. Susana Velleggia, «La teoría cinematográfica en Cuba», *Cine: entre el espectáculo y la realidad*, Claves Latinoamericanas, México, D. F., 1986, p. 124.
2. Alea discrepaba de esta opinión en lo concerniente a la fotografía de su película. Según él, Martelli se sentía por entonces más identificado con la estética de su último trabajo —*La dulce vida*, de Fellini— que con la de Paisa u otras obras del neorrealismo. Véase Silvia Oroz, Tomás Gutiérrez Alea: los filmes que no filmé, Ediciones Unión, La Habana, 1989, pp. 41-2.
3. Los cuentos más logrados son sin duda «La batalla de Santa Clara», de *Historias de la Revolución*, y «Año Nuevo», de *Cuba 58* (1962), dirigido por Jorge Fraga.
4. Véase ficha bio-filmográfica en María Eulalia Douglas, *Diccionario de cineastas cubanos (1959-1987)*, Cinemateca de Cuba, La Habana-Mérida, 1989, p. 61.
5. Con filmes como *Lucía*, de Solás, y *La primera carga al machete*, de Manuel Octavio Gómez. En los años 70 dirigió también la fotografía de *Los días del agua* y *Cantata de Chile*, de Gómez y Solás, respectivamente. Herrera (1930-1981) murió de un infarto mientras filmaba, en Nicaragua, *Alsino y el cóndor*, del chileno Miguel Littin.
6. Michael Chanan, *The Cuban Image*, LFI, Londres, 1985, p. 206.
7. Esa aparente contradicción responde a otra, la de que es necesario «hacer un espectáculo de la destrucción del espectáculo». Véase Julio García Espinosa, «Carta a la revista chilena *Primer Plano*», *Una imagen recorre el mundo*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1979, p. 27.
8. Anna Marie Taylor, «Imperfect Cinema, Brecht and The adventures of Juan Quinquín», *Jump Cut*, n. 20. (Citado por Michael Chanan, ob. cit., p. 210).
9. Véanse, en *Cine Cubano*, el trabajo de Jorge Fraga «Nota sobre el cine, la cultura y los mambises» (n. 56-57, mayo de 1969) y la entrevista colectiva a los realizadores directa o indirectamente involucrados en el proyecto (n. 68, abril de 1971). Una visión exhaustiva y polémica del tema puede verse en John G. Mraz: *Film and History in Revolutionary Cuba: 1965-1970* (tesis de doctorado).
10. Sobre el tema, véase la sección correspondiente en *Alea: una retrospectiva crítica*, selección, prólogo y notas de Ambrosio Fornet, 2ª ed., actualizada, Letras Cubanas, La Habana, 1998.
11. Véase Peter W. Rose, «The Oresteia and *Lucía*: The Politics of the Trilogy Form» (inédito). Rose hace notar, primero, que la trilogía de Esquilo abarca un lapso que desborda con mucho la conciencia individual y, por tanto, insta en la trama la «dialéctica de las generaciones»; y segundo, que en ella se establece también la «dialéctica de los géneros», por cuanto lo sexual y lo político tienden a fundirse en una estructura épica. Tal vez se explique así —añadimos nosotros— el grado de interés que debió suscitar en Solás un filme como *La caída de los dioses*, de Visconti, ejemplo brillante de esa doble dialéctica. El ensayo completo de Rose, titulado «La política de la forma trilogística. *Lucía*, la *Orestíada* y *El padrino*», ha sido publicado en *Revolución y Cultura*, en los dos primeros números del año 2000, traducido por Lourdes Arencibia.
12. Michel Capdenac, «La primera carga al machete», *Les Lettres Françaises*, 19-25 de noviembre de 1969. (Se reproduce en *Cinemateca de Cuba*, Manuel Octavio Gómez: *la agonía de hacer cine*, Universidad de los Andes, Mérida, 1988, pp. 37-9). Sobre la fotografía del filme véanse, en *Cine Cubano* (n. 56-57, 1969), la entrevista de Enrique I. Colina con el realizador (pp. 1-9) y los trabajos de Daniel Díaz Torres (pp. 14-9) y el propio Herrera (pp. 10-3).
13. La influencia fue recíproca, como puede verse en algunos documentales de la época, entre los que sobresalen *David* (1967), de Enrique Pineda Barnet, *Muerte y vida en el Morrillo* (1971), de Oscar Valdés, y *Girón* (1972), de Manuel Herrera. Véase Víctor Casaus, «El género testimonio y el cine cubano», en *Cine, literatura, sociedad*, ob. cit., pp. 85-108.
14. Este y otros ensayos escritos entre 1972 y 1976 pueden consultarse en Julio García Espinosa, *Una imagen recorre el mundo*, ob. cit.
15. A juicio de Edward Said, lo que caracteriza ese discurso no es su adecuación al objeto que describe, sino su intento de incorporar esquemáticamente dicho objeto «a un espacio escénico donde todos —espectadores, gestores, actores...— actúan para Europa y solo para ella. Véase Edward E. Said, *Orientalism*, Vintage Books, Nueva York, 1979, pp. 71-2.
16. Además de sus numerosos escritos sobre el tema, García Espinosa tiene una película-ensayo (*Son... o no son*, 1980) y dos ambiciosos proyectos: uno sobre Tarzán, en el que este, integrado a la cultura africana y casado con una nativa, decide participar en las luchas de liberación del continente; y otro (*Instrucciones para hacer un film en un país subdesarrollado*), donde se explica —en el capítulo dedicado a la fotogenia, por ejemplo— cómo cambiar el rostro a los cuatro mil millones de habitantes del Tercer mundo para que respondan al canon de belleza requerido por el cine. García Espinosa advierte que, para que el método resulte económico y seguro, hay que concentrarse en la nariz. Véase Julianne Burton, «Film and Revolution in Cuba», en Sandor Halebsky y John M. Kirk, eds., *Cuba: Twenty-Five Years of Revolution*, Praeger, Nueva York, 1985, p. 151, y Alejandro Ríos, «Veinte años sí son algo» (entrevista con Julio García Espinosa), *La Gaceta de Cuba*, La Habana, enero de 1989.
17. Tomás Gutiérrez Alea, «Vanguardia política y vanguardia artística», *Cine Cubano*, n. 54-55, 1969. Se reproduce en *Alea: una retrospectiva crítica*, ob. cit., p. 307.
18. En una encuesta llevada a cabo para conmemorar el trigésimo aniversario del ICAIC, no fue escogida entre las treinta mejores películas cubanas.
19. Véase Wilfredo Cancio Isla, «Solás en tiempo de sinceridad» (entrevista con Humberto Solás), *Revolución y Cultura*, n. 11, noviembre de 1988, p. 4.
20. Ingresó al ICAIC en 1961. En 1963 trabajó con Agnès Varda, como asistente de dirección, en el rodaje del documental *Saludos cubanos*. En los años siguientes, ella misma realizó numerosos documentales: fue la primera directora de cine que hubo en Cuba. Murió a los 31 años, mientras editaba *De cierta manera*, de un ataque de asma. (El más completo análisis de su obra puede verse en Michael Chanan, ob. cit., pp. 281-92.)
21. Tomo el término de García Espinosa, pero aplicándole, retrospectivamente, la connotación que le dio Fernando Birri a su propia práctica al decir, en 1958, que prefería «un contenido a una técnica, un sentido imperfecto a una perfección sin sentido». Véase Fernando Birri, *La escuela documental de Santa Fe*, Instituto de Cinematografía de la UNL, Santa Fe, Argentina, 1964, p. 51.
22. Inexplorados, aunque no exclusivos: ya dijimos que algunas películas de Alea y el último episodio de *Lucía* ofrecían otras opciones válidas. Por lo demás, *De cierta manera*, como hecho público, no pertenece a esta etapa: por razones técnicas (deterioro del negativo al ampliarse), no se pudo estrenar hasta 1977.
23. Primera novela de Víctor Hugo, publicada en 1818, cuando el autor solo tenía dieciséis años. Probablemente el protagonista sea el fundador de la estirpe literaria del «negro bueno» o «negro-que-tenía-el-alma-blanca», a la que pertenece Francisco. Ambos se mueven, a su vez, en la órbita del «buen salvaje» rousoniano. Como testimonio de la ideología antiesclavista, Francisco tiene, sin embargo, sus propios méritos.

Ambrosio Fornet

24. Dennis West, «Slavery and Cinema in Cuba...», *The Western Journal of Black Studies*, v. 3. n. 2, Indianápolis, verano de 1979, p. 129. (Se reproduce parcialmente en *Alea: una retrospectiva crítica*, ob. cit., pp. 183-96).

25. Como hallazgo expresivo, Chanan considera brillante el momento en que ambos planos se funden: al visitar una hacienda, Madden «conoce» a los personajes de la novela, que de pronto han «cobrado vida», es decir, han pasado a ser «reales» en el filme. Véase Michael Chanan, ob. cit., p. 40.

26. Se calcula que a mediados del siglo XIX había en Cuba cerca de medio millón de esclavos de origen africano, concentrados especialmente en las plantaciones de caña del occidente de la isla. La esclavitud, como institución social, no fue abolida hasta 1886.

27. Alusión al filme de la Twentieth-Century Fox ¡Viva Zapata! (1952), en el que Brando interpreta al famoso líder agrarista mexicano. (Aquí habría que sustituir ambos nombres por sus equivalentes, lo que, de hecho, hace el propio actor en la secuencia de precréditos al aclarar que él es Sergio Corrieri y no Julio Antonio Mella.)

28. En 1989, con casi dos millones de espectadores, ocupaba el quinto lugar entre las más populares del ICAIC y el primero de la década de los 70.

29. Michael Chanan, ob. cit., p. 2.

30. En la dialéctica del rescate de la historia, el momento negativo, orientado a desmitificar los valores del panteón burgués, no puede aislarse del positivo, que tiende a mitificar los de las clases populares, sobre todo aquellos ligados a las virtudes del heroísmo y la resistencia. Si al analizar esta ambigua relación se pasa por alto el contenido de los nuevos esquemas, se corre el riesgo de caer en esquemas similares, aunque de signo inverso.

31. Desde diversos ángulos, ya el tema había sido tratado por *Alea* en *Memorias...*, por Solás en *Días de noviembre*, y por el propio Díaz en el documental *55 hermanos* (1978). Díaz retomaría el tema en *Lejanía* (1985), donde el drama de la familia dividida se convirtió, por primera vez en el principal motivo de reflexión de una película.

32. Arturo Arias Polo, «Techo de vidrio: decepción de la espera», *Revolución y Cultura*, n. 12, La Habana, diciembre de 1988, p. 71.

33. Lourdes Pasalodos, «Techo de vidrio», *El Caimán Barbudo*, La Habana, noviembre de 1988, p. 31.

34. Tal vez convenga acuñar el término «género impuro» para designar esas variantes que, sin responder a los patrones clásicos de uno u otro género, se apoyan, no obstante, en sus estructuras narrativas.

35. En 1965 se había estrenado *Un día en el solar*, de Eduardo Manet, basada en una coreografía de Alberto Alonso. García Espinosa, uno de sus guionistas, expuso más tarde, en *Son...o no son*, algunas ideas sobre lo difícil que es hacer una comedia musical, como Dios manda, en las condiciones del subdesarrollo.

36. Tomás Gutiérrez Alea, «Vanguardia política y vanguardia artística», en *Alea: una retrospectiva crítica*, ob. cit., p. 303.

37. El famoso *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, dirigido por Santiago Álvarez, duraba diez minutos y salía todas las semanas, en blanco y negro. Uno de sus mayores méritos, en opinión de los espectadores, era que no parecía un noticiero; el otro, en opinión de uno de sus camarógrafos, era su capacidad de «hacer cine informativo de calidad con equipos de museo». (Sobre ambos criterios véanse, respectivamente, Jorge Fraga, «El Noticiero ICAIC Latinoamericano: función política y lenguaje cinematográfico», *Cine Cubano*, n. 71-72, 1971, y Azucena Plasencia, «Arturo Agramonte: el hilo de la memoria», *Bohemia*, a. 80, n. 7, 12 de febrero de 1988, p. 39).

38. Véase Julio García Espinosa, *Una imagen recorre el mundo*, ob. cit., pp. 54-5.

39. Véase Alfredo Guevara, «En tensión hacia el comunismo», discurso pronunciado en la celebración del vigésimo aniversario del ICAIC, *Cine Cubano*, n. 95, diciembre de 1979, p. 10.

40. De hecho, en 1989, ocupaban el segundo y el cuarto lugares, respectivamente en la lista de las películas más populares del ICAIC (ver Tabla 1). Otros cuatro filmes de realizadores de esta nueva generación (tres de 1985 y uno de 1987) clasificaban entre los primeros veinte de la lista. Lo más notable es que este nivel de popularidad se mantuviera en momentos en que el promedio de asistencia a las salas de cine había caído a la mitad de lo que era, por ejemplo, en 1972.

41. La frase entrecomillada pertenece al crítico alemán Peter B. Schumann (véase su *Historia del cine latinoamericano*, Col. Cine Libre, Legasa, Buenos Aires, 1987, p. 175.) Sobre el tema pueden verse, entre otros, Rolando Pérez Betancourt, «En la encrucijada del arte», *Granma*, La Habana, 20 de mayo de 1988, y Alejandro Ríos, «¿Cambio de senda del cine cubano?», *El Caimán Barbudo*, n. 246, La Habana, mayo de 1988, y «Cinco estrenos del cine cubano», *La Gaceta de Cuba*, La Habana, julio de 1989.

42. El ICAIC destinaba parte de sus capacidades técnicas e industriales a patrocinar largometrajes de ficción de realizadores de América Latina, como una muestra de solidaridad con el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano. Entre 1981 y 1987 asumió la coproducción de dieciséis proyectos de este tipo, más de la tercera parte de su producción total de esos años.

43. Para un desglose por años y países véase *Anuario estadístico 1985*, Comité Estatal de Estadística, La Habana, 1985, p. 506.

44. Un recuento minucioso y profusamente ilustrado de las diez primeras ediciones puede verse en el volumen *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano 1979-1988*, Centro de Información Cinematográfica, La Habana, 1988. En 1986, el Festival incorporó a sus actividades, con carácter permanente, la televisión y el video; y ese mismo año, en el marco del evento, se inauguraron la sede de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, presidida por Gabriel García Márquez, y la Escuela Internacional de Cine y Televisión (San Antonio de los Baños), perteneciente a la citada Fundación y dirigida por Fernando Birri.

45. Véase *Censo de población y vivienda 1981*, v. 16, Comité Estatal de Estadísticas, La Habana, 1981, p. 461.

46. El tiempo que los canales de televisión dedicaban a proyectar materiales «fílmicos» [sic] había descendido considerablemente, pero no bajaba de las veinte horas semanales. Véase *Anuario estadístico 1985*, ob. cit., p. 511.

47. Benigno Iglesias, entrevistado por Azucena Plasencia, «Video: popularidad y razones», *Bohemia*, a. 81, n. 15, 14 de abril de 1989, p. 30.

48. Alfredo Guevara, «Sobre el cine cubano», *Cine Cubano*, n. 41, 1967, pp. 1-2.

49. Citado por Paulo Antonio Paranaguá, «News from Havana: A Restructuring of the Cuban Cinema», *Framework*, p. 30.

50. En 1982, García Espinosa sustituyó a Alfredo Guevara, quien como presidente del ICAIC, había ocupado ese cargo desde su creación.

51. Citado por Paulo Antonio Paranaguá, ob. cit., p. 30.

52. Y no solo para los directores del ICAIC. En 1987, Tomás Piard, el más destacado activista del movimiento de aficionados, filma su largometraje *Ecós*, y la productora ECITV-FAR estrena *Como nosotros*, dirigido por Roberto Díaz. Al año siguiente la ECITV-FAR producirá el serial televisivo *La gran rebelión*, de Jorge Fuentes.

© TEMAS, 2001.