

La utopía confiscada. De la gravedad del sueño a la ligereza del realismo

Juan Antonio García Borrero

Crítico de cine. Centro Provincial de Cine, Camagüey.

Para Marisol.com
y toda su página Web.

«Nos hace falta, como a vosotros,
resucitar a Don Quijote,
a nuestro ideal, que anda a tajos
y mandobles con la farándula»

Fernando Ortiz a Miguel de Unamuno.

Finalmente culminaron los 90, esa década que, según no pocos cubanos, fue la más larga del siglo. Se acabó la centuria, y de paso el milenio, y atrás quedaron no se sabe cuántas metas incumplidas, cuántos anhelos frustrados, cuántas quimeras por consagrarse. El progreso, o mejor, «la ilusión del progreso», siguió orientando su trayectoria hacia lo superior. A pesar de la popularidad del reclamo cristiano de que la perfección no es, como pregonaba la tradición helénica, aspirar siempre a aquello que en apariencia nos supera, sino en todo caso el descenso conciliador del poderoso ante el débil, del enfermo ante el sano, o sea, la igualdad del sentimiento humano, tal precepto no alcanzó a cumplirse como aseguran que Dios manda. Los pobres siguieron siendo pobres, los ricos cada vez más ricos,

por lo que tanto desaliento y ojeriza social hicieron que, como nunca, se tornara visible la impresión de que ya no eran imprescindibles los sueños colectivos, las grandes utopías dirigidas a fomentar el bien común.

Desde los antiguos, la búsqueda de ese bien común había hecho célebre la locución *respice finem*, que significa «mira el fin» y sirve para expresar lo vital que es para el hombre plantearse siempre una meta, un fin último, un ideal. Una de las reflexiones más conmovedoras que conozco sobre el origen de las utopías —ese imperativo que se manifiesta en todo ser humano como «la nostalgia por una vida más bella»— la escribió el holandés Johan Huizinga en su celebrado libro *El otoño de la Edad media*, al asegurar que «toda época suspira por un mundo mejor. Cuanto más profunda es la desesperación, causada por el caótico presente, tanto más íntimo es este suspirar».¹ Ese mismo razonamiento me permite intuir por qué, aunque ya sea cosa del siglo pasado, la utopía fílmica latinoamericana de los 60 todavía siga siendo, para no pocos, objeto de radical fervor y, dentro de esta, el modo de hacer cine en Cuba; es que, cuando lo mejor del cine cubano —lo que con el tiempo daría en llamarse «el nuevo cine cubano»— irrumpió

por aquella época en las pantallas, el planeta pregonaba su deseo de cambiar el look existencial y dejar atrás la cómoda grisura de complacernos con ser lo que ya éramos. Hablamos de un decenio dionisiaco como han existido pocos, en el que una gran parte del mundo se empeñó en replantear los presupuestos éticos que hasta entonces sostenían su comportamiento. La inmensa masa de gente explotada entendió que la vida debía organizarse de otro modo, y el cine (espejo por excelencia del momento que se vivía) no pudo sustraerse a la emoción de ser testigo y participante de la euforia, del optimismo. Pero no de un optimismo de cosmético, sino de un optimismo trágico, fecundante, que hacía del sacrificio el principal resorte de la esperanza.

El cine latinoamericano de los 60 y los 70 —el Nuevo Cine Latinoamericano—, es sobre todo eso; no importa la denominación por la que hoy lo conocemos («cine imperfecto» de García Espinosa, «estética del hambre» de Glauber Rocha, «cine liberación» de Solanas y Getino, o «cine revolucionario y popular» de Sanjinés), lo que lo identifica puede rastrearse en la común vocación de plantearse una utopía: aquella en la que soñábamos que el espectador podía ser algo más que una simple marioneta de las habilidades de alguien que, a su vez, era manipulado por una moral tradicional, impuesta por el sistema de turno.

Es ahí donde se encuentra la esencia de aquello que se quiere expresar cuando se habla con tanto entusiasmo del cine latinoamericano de los 60, entusiasmo que, psicológicamente, beneficiaba a todos, incluso a ese cine cubano que aparece con el ICAIC y que, como se sabe, nació prácticamente de cero, pues a diferencia de México o Argentina, no existía en Cuba una tradición cinematográfica. Si bien directores como Ramón Peón o Manolo Alonso habían aportado al patrimonio cultural de la nación pruebas de frenesí y algún que otro filme de insólita envergadura (*La virgen de la Caridad*, 1930; *Siete muertes a plazo fijo*, 1950, o *Casta de roble*, 1953), faltaba una verdadera finalidad plural que, a su vez, era el reflejo de la ausencia de lo que Lezama Lima nombraba una teleología insular o Jorge Mañach una querencia colectiva; insatisfacciones que no hacían más que prorrogar aquella reflexión de José Antonio Ramos cuando, a principios de la pseudorrepública, afirmara con énfasis lapidario que «no es nuestro pueblo una raza definida, con abolengo y con dolores que le sugieran una aspiración común». Así, en cuanto a cine, lo más que podía percibirse era el tropel de anhelos acumulados en un pequeñísimo grupo de jóvenes (Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, Alfredo Guevara, entre otros), que desde espacios culturales como la sociedad Nuestro Tiempo intentaban

denunciar y enmendar el vacío espiritual. El Mégano (1955), con sus imperfecciones e ingenuidades formales, fue el gesto que mejor testimonió esta ansiedad creativa.

La Revolución de 1959 aportó la ansiada estrategia general, orientada a subsanar el «vacío de intencionalidad colectiva en la vida cubana y el menester consiguiente en que los cubanos estamos de preparar un amplio programa nacional, encaminados a encauzar al país hacia un destino».² Sin las propuestas y transformaciones sociales y culturales generadas por el proceso revolucionario, el sentido y la orientación no hubieran existido en la nueva expresión estética. Solo a la luz de este fenómeno se puede explicar la relativamente rápida consistencia del cine cubano, no obstante la mencionada carencia de una rutina productiva. Más allá de directores inexpertos, de ansiedades juveniles de cambios, se estaba viviendo sobre un soporte común existencial, en el cual la densidad de los sueños, la textura de las aspiraciones, determinaban la cualidad del resultado. Los cineastas de entonces pensaban que en el cine les iba la vida, que el país podía salvarse de esta u otra artimaña del enemigo con la consistencia del ideario filmico que se pusiera en práctica; o, para decirlo con una frase de Julio García Espinosa, «disfrutaban con la gran utopía de pensar que podían ser felices sin el inconveniente de ser egoístas». Tengo la impresión de que es esto precisamente lo que le falta al cine cubano de los 90, o —para no ser reductor— al audiovisual de los 90. Lo penoso del cine nacional es que, justo en esa década y como en buena parte del cine mundial, también nosotros hemos pasado, casi sin transición, de la gravedad del sueño a la ligereza del realismo. Es decir, hemos transitado de la poética colectiva del cine cubano al conjunto invertebrado de poéticas aisladas de los cineastas, empeñados en hacer su cine, pero no el cine.

Toda tentativa de reflexionar acerca del cine cubano de los 90, arrastra consigo el peligro de la desmesura, el riesgo de hablar de algo que casi no existe: ¿no sería más conveniente reflexionar acerca de la obra de algunos cineastas en particular en lugar de referirnos a tendencias o corrientes? ¿Puede reflexionarse acerca de una industria que todavía sufre los embates de la peor crisis económica experimentada por el país, y que aportó en ese periodo contados títulos de relevancia en el contexto internacional? ¿Estábamos hablando de la continuidad o de la permanencia de un cine que, como en las tres décadas precedentes, ofreció un todo revelador de una teleología colectiva o, por el contrario, nos referiríamos a una filmografía fragmentaria que sobrevive del recuerdo, que improvisa sin un programa real de autosuperación, que justifica la carencia de originalidad creativa y propuestas renovadoras con lo intertextual o la sustituye por la tendencia imitativa y el desmedido culto a la tradición y las expectativas del público? ¿No

estaríamos hablando de un cine que ante la privación de un telos, un desenlace previsto que lo guíe en el ascenso, se complace, en el mejor de los casos, en repetir fórmulas de antaño, como si estas, dado el antiguo crédito, por sí solas representaran la autenticidad y con ello la trascendencia? Y si es así, ¿dónde quedó confiscada aquella utopía renovadora y colectiva que posibilitó que *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968) o *Lucía* (Humberto Solás, 1968) figuren entre las mejores películas de todos los tiempos, y que los nombres de Alfredo Guevara, Julio García Espinosa, Tomás Gutiérrez Alea, Santiago Álvarez o Humberto Solás, sigan siendo una suerte de Quijotes...? ¿Cuál es la posición actual que ocupa el cine cubano dentro del conjunto de expresiones artísticas que pulsán por sondear a profundidad una realidad compleja, por poliforme? Y si ya no forma parte de la vanguardia estética, ¿por qué?

Un compromiso con la vida

Cuando a veces he querido responder algunas de estas interrogantes, precisar los principales rasgos del cine cubano de los 90, y los matices que permitan contraponerlo al formulado con anterioridad, observo en su tendencia a la provocación su principal virtud, y en la falta de sutileza su defecto más notorio. Provocación y sutileza fueron precisamente los rasgos que mejor definieron aquel cine latinoamericano que hoy llamamos, con altisonancia, «prodigioso». Más que una militancia política explícita (que la había) el espectador de cualquier latitud sentía que existía un compromiso con la vida, esa que incluye nuestros dolores cotidianos, nuestros pequeños y grandes triunfos, pero también nuestras decepciones humanas. La provocación alcanzaba su forma en el decidido interés de hacer trizas el modelo hegemónico de representación, el mismo que, a través de fórmulas adormecedoras, contribuía a mantener entre los espectadores lo que Nietzsche quizás hoy calificaría de una impecable moral de rebaño. La sutileza se lograba con la riqueza de los matices, la armonía casi susurrante de los contrastes que esa misma realidad prodigaba. En el equilibrio grácil de estos elementos todavía radica la grandeza de aquel cine transgresor y poético.

El cine cubano que se inicia en las postrimerías de los 80 insinuó no pocos de esos rasgos. Se ha dicho que los 90 fílmicos comenzaron en la década anterior y es cierto: la renovación formal y conceptual que, de modo general, uno advierte en la producción cubana de principios de los 90, alcanzó a hacer visibles sus primeros indicios con *Papeles secundarios* (Orlando Rojas, 1989) y, más que causas metafísicas o dictados místicos,

se pueden encontrar razones concretas e históricas que explican el canje. Si todo cambio obedece a la necesidad de solucionar una crisis, puede afirmarse que hacia esa fecha se hizo bien tangible el desfasaje expresivo existente entre el lenguaje utilizado por la plástica del momento (expresión artística que se encontraba a la vanguardia) y el modelo de representación más bien naif al que estaba apelando el cine del ICAIC. Asimismo, se tendrá que tomar en cuenta la existencia e interacción de un cine alternativo, representado por los cineclubes de creación, el Taller de la Asociación Hermanos Saíz, los Estudios Fílmicos de las FAR y de la Televisión, y la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños, entre otros, que indiscutiblemente representaban un cuestionamiento vigoroso al modo más bien amable de representarse «oficialmente» la realidad fílmica del país y, por supuesto, todos aquellos acontecimientos internacionales que, ya fueran con el nombre de perestroika o glasnost, coincidían —al menos en propósitos generales— con la convocatoria lanzada desde la Isla a una radical «rectificación de errores».³

Casi todos los «realizadores de los 80 tardíos», que en sus primeras incursiones en la dirección habían optado por un lenguaje políticamente correcto, exento de paroxismos conceptuales y experimentaciones formales, hacia finales de la década se inclinan por un cine menos complaciente. De esta tendencia «incómoda» y, aunque irregular, todavía colectiva, pueden mencionarse filmes como *Plaff* (Juan Carlos Tabío, 1988); *La inútil muerte de mi socio Manolo* (Julio García Espinosa, 1989); *Papeles secundarios*; *La vida en rosa* (Rolando Díaz, 1989); *Alicia en el pueblo de Maravillas* (Daniel Díaz Torres, 1990); *María Antonia* (Sergio Giral, 1990); *La soledad de la jefa de despacho* (Rigoberto López, 1990); *Adorables mentiras* (Gerardo Chijona, 1991), o *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1993). Bien mirado, es un cine que, detrás de la pluralidad de intereses estilísticos, revelaba una poética de transgresión común.

En cambio, el cine cubano posterior a *Fresa y chocolate* carece de esa capacidad de penetración profunda y balanceada; no es un cine de poética plural, sino de muy inconexas y encontradas pretensiones individuales. Ciertamente que, en sentido general, sigue siendo un cine provocador (entendiendo la provocación en su comprensión más primaria o fenomenológica); pero también poco sutil, y a veces su realismo crítico es de una estridencia adolescente, pues gusta de apoyarse más en las apariencias que en las esencias. No en balde a ratos causa la impresión de un poderoso coro integrado por voces desafinadas, voces vigorosas que han perdido el sentido de la armonía que, detrás de la pluralidad de intereses, aporte la común vocación que todo gran empeño artístico debe poseer; como la poseyó en su momento el Nuevo Cine Latinoamericano. Es por ello

que, a partir de ese instante, resulta más acertado hablar de individualidades significativas de ese período, y no de un significativo cine cubano de los 90.

¿Cuál ha sido la meta última, la gran meta que se propusieran alcanzar durante los 90 los cineastas en Cuba? ¿Cuáles han sido sus perspectivas ideológicas y estéticas, incluyendo a los más jóvenes, esos que hacen lo que yo denominé «el cine cubano sumergido»? Lo siento, pero no sé, pues cuando los oigo hablar o intercambio impresiones con ellos, en el grueso de las ocasiones suelo enterarme con muchísima facilidad de las penurias que implica encontrar el dinero suficiente para hacer el próximo filme, mas no así del pensamiento artístico y hasta filosófico que anima el proyecto, tal como se acostumbraba escuchar en cualquier pasillo de esa insigne institución de nuestra cultura que es el ICAIC. Puede ser que individualmente cada realizador se preocupe por estar al tanto de las principales tendencias del cine internacional, de los últimos aportes narrativos en el audiovisual contemporáneo, pero al no existir un verdadero espacio de reflexión se produce la anemia gramatical que uno advierte en buena parte de los filmes concebidos en los últimos años de la década más reciente, así como el modo trasnochado de comunicar el conflicto o plantear dramáticamente las interrogantes. Podrá replicarse que para un cineasta lo importante es hacer un filme y punto, y a mí me gusta recordar siempre que más importante que el cine es la vida, y que un cine ajeno a los misterios de la existencia está condenado a cumplir el papel de narcótico efímero o prescindible. Es necesario que el cine cubano (los cineastas cubanos) recupere su otrora capacidad para hacer de la provocación y el debate otra manera sutil de entender la realidad y dentro de esta, entendernos a nosotros mismos. Una provocación que sea capaz de despertar a ese espectador-masa que, sobre todo gracias a Hollywood, ha logrado cancelar el pensamiento, estandarizando sus (pre)juicios y elevándolos al pedestal de lo intocable.

La existencia de ese sólido pensamiento interior fue, desde siempre, el principal aval del cine cubano realizado en el período revolucionario, y se puede apreciar más allá de las notorias diferencias que cada década impuso en su devenir. Tan colectiva fue aquella propuesta poética que en los 60 soñó con fundar una «nueva república de la imagen», como la que en los 80 priorizó el debate en torno a la ya saturada dramaturgia del Nuevo Cine Latinoamericano y reconsideró regresar al modelo menos trasgresor; igualmente la que a finales de ese mismo decenio hizo realidad los llamados Grupos de Creación o la que luego del aquelarre de Alicia en el pueblo de Maravillas y el anuncio de una posible desaparición del ICAIC, movilizó el sentido de

pertenencia de los cineastas con la firma de un documento que antepone a las diferencias el interés común por salvar un espacio colectivo de creación.⁴ Lo que quiero enfatizar es que, desde sus inicios, el ICAIC se impuso su propia reflexión interna, ante la clara conciencia de que era el debate entre los cineastas lo que podía movilizar el pensamiento más fecundante, reflexión interna que en los 90 se pierde.⁵

Ya fuera en los 60, en los 70 o en los 80, el gran rasgo común lo reporta la contundente voluntad de pensar el cine desde dentro. Eran los propios cineastas (no los burócratas de la cultura) los que comentaban, discutían, orientaban y conciliaban las distintas tendencias que toda industria cinematográfica debe contemplar, y esto le aportaba —aun cuando no fuera premeditada la búsqueda— una saludable coherencia al proyecto, un equilibrio, un énfasis en el sentido de pertenencia a un ideal que, a la larga, dimensionaba los resultados artísticos. No puede considerarse accidental que precisamente a finales de los 80 comenzaran a avizorarse los rasgos de un cine que, cohabitando con el más transparente —La bella del Alhambra (Enrique Pineda Barnet, 1989); Clandestinos (Fernando Pérez, 1987); Plaff—, por demás muy bien facturado, se propone una complejización en sus formas de narrar y explora provocadoramente la realidad —Papeles secundarios; Alicia en el pueblo de Maravillas; El siglo de las luces (Humberto Solás, 1992)—, proceso de síntesis de ambas vertientes que alcanza un precioso colofón con Fresa y chocolate, esa película que, desde el conocido puntal aristotélico, descubre la universalidad de su conflicto.

Cinco razones para una crisis

Supongo que existan infinitas razones para entender y explicar por qué comienza a desvanecerse esa interacción creadora entre los cineastas cubanos para, en cambio, imponerse la atomización y en algunos casos la parálisis o el franco retroceso. Supongo que las razones sean múltiples y complejas, y algunas jamás las llegaré a conocer, pero hay cinco que me parecen las más evidentes:

- a) La compleja coyuntura ideológica que, desde mediados de los 80, comienzan a vivir «las izquierdas» en el mundo y que concluye con el desplome del campo socialista.
- b) La grave crisis económica que a partir de 1991 impacta al país y determina la ausencia de la tradicional financiación de la producción cinematográfica por el Estado, lo que fomenta, de paso, la coproducción.

El cine cubano es la suma de todo aquello que se ha registrado ante una cámara, y es ese cúmulo de impresiones, con sus aciertos o desaciertos, lo que determina la grandeza o nulidad del proyecto.

- c) La no estimulación de mecanismos de discusión para encontrar soluciones o alternativas a la crisis entre los propios cineastas.
- d) La ausencia de una estrategia que permitiera inyectar la industria con los puntos de vista de los más jóvenes.
- e) La enfermedad y muerte de Tomás Gutiérrez Alea, en 1995.

Quiero comenzar fundamentando esto último. A principios del siglo anterior (ese siglo xx que todavía sigue pareciendo el nuestro en muchos sentidos), George Bernard Shaw escribió algo que puede sonar verdaderamente atroz, sobre todo si se llegara a comprobar que es una idea irrefutable: «Los salvajes reverencian ídolos de piedra y de madera; los hombres civilizados reverencian ídolos de carne y hueso». ⁶ Más que un ídolo (es decir, un fetiche intocable, invulnerable, que nunca se equivocó) siempre he querido ver en Tomás Gutiérrez Alea un hombre excepcional, con grandes aciertos y también con una gran capacidad para hacer de sus errores peldaños naturales de esa escalera cognitiva que permite la ascensión de los seres a un nivel superior. Tal conjunto de virtudes le concedieron un papel importante dentro del gremio de los creadores, aun cuando no se reconociera su manera de hacer cine como el paradigma exclusivo, y se entiende que su muerte, en un país donde su nombre era asociado al cineasta de «más importancia», se revelara a la vez como un signo de pérdida ideológica y estética casi irreparable. No es que Titón fuera el non plus ultra del cine cubano, adjetivo que le hubiera disgustado a él mismo; sino que, a través de una personalidad que sabía combinar el carisma aglutinante con la agudeza crítica, todavía se posibilitaba dentro del cine cubano la existencia de un referente que invitaba a la adhesión. No es gratuito que *Fresa y chocolate* haya quedado en nuestro imaginario como el gran filme que superar, ya sea simpatizando con su estrategia narrativa o negándola.

En realidad, con Titón murió un espacio que defendió hasta el último instante el diálogo entre las más diversas tendencias, que no excluyó, a pesar de que tuviera sus inevitables y humanas preferencias, y su cine hecho en los 90 puede ser el mejor ejemplo de lo anterior. *Fresa y chocolate* participa de la madurez narrativa que por esos años insinuaba el cine cubano: no solo ostenta la precisión técnica que ya a esas alturas la

industria había demostrado con creces, sino que su lenguaje se hace cómplice de la sutileza semántica que, en sentido general, exponía la plástica de la época, y que filmes como *Papeles secundarios*, *Mujer transparente* (M. Vilasis, H. Veitía, M. Segura, M. Crespo, A. Rodríguez, 1990), o *Alicia en el pueblo de Maravillas* habían probado a insertar, con bastante fortuna, en sus respectivos discursos. Ciertamente que la recepción de *Fresa y chocolate*, en el país y en el mundo entero, más bien hace énfasis en la belleza de una anécdota que trasciende los límites de lo local y temporal, para devenir un canto universal a la tolerancia; pero desde una perspectiva dramaturgica, el filme es también un punto de avance, un aporte que todavía ha de estimarse por insuperado en este período. Su manejo del tiempo filmico, en una historia que no quiere involucrarse con una época específica sino en todo caso con lo perdurable, con lo humanamente eterno, es de una sutileza y una elegancia que a ratos recuerda al mejor Antonioni, lo cual, al tratarse de cineastas nada apolíneos como Alea y Tabío, deviene un claro emblema de autodesafío. Esa sutileza provocadora es la que, en sentido general, nunca figuró en Guantánamera (Gutiérrez Alea y Tabío, 1995), una película vulnerable no precisamente por la realidad que muestra, sino por la forma en que la muestra, plagada de lugares comunes, redundancias visuales y énfasis demasiados evidentes.

Si hablé de la muerte de Titón como uno de los factores que más contribuyó a la actual dispersión de los objetivos de la cinematografía cubana, no lo hice como otro modo de fetichizar de manera apologética sus logros. En verdad (y en ello me identifico con el pensador cubano Enrique José Varona), siempre he creído ver en la tesis emersoniana de «los grandes hombres como productores de historia» un reduccionismo existencial. El cine cubano es la suma de todo aquello que se ha registrado ante una cámara, y es ese cúmulo de impresiones, con sus aciertos o desaciertos, lo que determina la grandeza o nulidad del proyecto. La virtud de los grandes hombres reside en hacerles notar a los otros las grandes aspiraciones, esas en las que el ser humano se descubre perennemente insatisfecho de sí mismo, siempre deseoso de llegar a ser otro. Y en este sentido, el cine de Alea era el que mejor marcaba las pautas, así fuera para negárselas, si bien, de hecho, existían varias tendencias en el cine

cubano de la época, evidenciadas ya con la existencia de los tres Grupos de creación (liderados por Titón, Humberto Solás y Manolo Pérez), ya con las poéticas más insólitas, más personales, que reportaban el cine de Julio García Espinosa o de Manuel Octavio Gómez, por citar apenas dos.⁷ Coexistían varias tendencias, es cierto, mas estimular al prójimo a crecerse sobre sí mismo, a sospechar de la placentera operación en que puede devenir el acto de ser un simple imitador de los cánones que dictan los centros metropolitanos, o desconfiar de la infantil satisfacción que representa querer ser por siempre lo que uno ya es, no todo el mundo puede asumirlo como misión: se necesita además de talento personal, carisma, aptitudes heréticas y, a su vez, sensibilidad para orientar el rumbo de los debates; toda vez que la vida siempre será un compendio impresionante de fuerzas encontradas, de tendencias contrastantes. Desde este ángulo, Titón (lo demostró primero con *Memorias del subdesarrollo* y luego con *Fresa y chocolate*) fue el que con más fuerza se hizo escuchar internacionalmente.

Evaluar ese cine cubano de los 90 no sería más que describir el posible equilibrio o desproporción de las diversas tendencias o intenciones que lo conformaron como un todo. En el lenguaje de Husserl, y la fenomenología en sentido general, toda acción humana es intencional o tendenciosa pues se orienta a algo distinto de sí mismo: la voluntad se dirige a la acción, el entendimiento a las cosas, los apetitos pretenden el objeto, y la conciencia lo es porque es siempre conciencia de algo. El cine cubano de los 90, examinado en su conjunto, parece comenzar revelando una intención o apetencia activa, que aprovecha su arte para concederle a la realidad que examina una dimensión más universal; en cambio, hacia las postrimerías de la década, esa tendencia se transforma en pasiva, al contentarse con recibir los estímulos de esa misma realidad y mostrarla tal cual es (o parece ser). Sin embargo, esta involución estética no es, como algunas veces se ha pretendido justificar, únicamente hija de la crisis económica que de repente impacta al país, sino, en todo caso, es primero el resultado de una gravísima coyuntura ideológica, cuyo saldo negativo se ve incrementado más tarde con el escollo pecuniario.

Tal vez sea Alicia en el pueblo de Maravillas el ejemplo más triste, por concreto, de las incidencias que las coyunturas de entonces ejercieron sobre el quehacer filmico de los 90. La estética que pregona, y que tan furiosamente fuera fustigada desde los medios oficiales de prensa, no resulta más renovadora de lo que, un poco antes, había propuesto *Papeles secundarios*, o incluso, en otros períodos, filmes tan perturbadores como *Memorias del subdesarrollo* o *De cierta manera* (Sara Gómez, 1974); pero Alicia... sale a la luz en un momento en que

cada semana el mundo socialista daba síntomas crecientes de desmoronamiento, y los detractores de la Revolución ensayaban pronósticos con los cuales poner fecha conclusiva al proceso social iniciado en 1959. Por esos mismos días, utilizándose el argumento de la racionalización de recursos, se había anunciado la desaparición del ICAIC como institución cultural, decisión que, como ya apuntamos, fuera replicada por una comisión integrada por 18 personas, gesto que a su vez reveló el grado de tensión existente entre la dirección política del país y los cineastas que entonces lidereaban la creación cinematográfica.

Alicia..., con sus incisivos señalamientos al burocratismo, la doble moral, el fraude, la corrupción y otros males sociales contra los cuales la propia Revolución había estimulado la lucha, bajo el lema de la «rectificación de errores», se convierte en el blanco desmesurado de periodistas y ¿críticos?, a quienes no les interesaba reparar, en esos instantes, en los rasgos polisémicos que ha de ostentar toda expresión auténticamente artística, sino que solo velaban por la claridad ideológica y la transparencia apologética (la única que parecen entender ciertos funcionarios, al decir del Che); de allí que el grueso de las reseñas, firmadas por personas que no ejercían sistemáticamente la crítica cinematográfica, hiciera suyo el tono ad hominem, peyorativo, en vez del análisis mesurado de una obra que, superadas las circunstancias de su aparición, seguramente no originaría ni la cuarta parte del revuelo promovido en esa ocasión. «El caso Alicia», con el tiempo y como todo, resultó aleccionador en más de un sentido; pero la incidencia en la posterior manera de hacer cine en la década tendría efectos más bien negativos, paralizadores, ya que de manera inconsciente promovió una estética que si bien no abandonaría el interés por la realidad circunstante, prefirió asumir el sondeo «crítico» no a través de la crónica directa, sino mediante la creación de mundos simbólicos o paralelos a la realidad, al estilo de los recreados en *Madagascar* (Fernando Pérez, 1994) o *Pon tu pensamiento en mí* (Arturo Sotelo, 1995). Para Orlando Rojas, uno de los realizadores que a finales de la década anterior renovó con más ímpetu la factura del cine cubano y, paradójicamente, no filmó nada en el decenio posterior (la filmación de su posible película *Cerrado por reformas* fue detenida), el período de los 90 tal vez resulte «una etapa tan mala como los 70», aunque

lo que más me molesta en el cine de los 90 es la voluntad poética manipulada. Esa «poesía» no surge ni de la historia ni de los personajes ni del tema, sino que está impuesta. Es una voluntad de poetizar a ultranza sobre pararealidades; entonces no es realismo ni simbolismo ni nada: es la voluntad de escapar a un posible «arañazo». Es la nada: crear sobre una falsa poética. Excepto tres o cuatro buenas películas, no existe ni suficiente realidad ni suficiente

poesía. Es un cine que creo no va a ninguna parte pues no crea una realidad nueva a través del arte ni es capaz de poetizar lo cotidiano aunque sea desde el punto de vista íntimo.⁸

Cuantitativamente, los 90 significaron para el cine cubano unos cuarenta filmes.⁹ Si bien detesto, cada vez más, las selecciones de «eruditos», por parecerme meras compilaciones de estados de ánimo, frívolas pasarelas intelectivas, en vez de descartes rigurosamente racionales, me arriesgaré a mencionar algunas de las películas cuya impronta, desde mi modesto punto de vista, determinaron o enfatizaron la tendencia más activa en la década para el cine cubano. Entre estas podrían estar Alicia en el pueblo de Maravillas, María Antonia, Adorables mentiras, El siglo de las luces, Fresa y chocolate, Madagascar, Reina y Rey (Julio García Espinosa, 1994), Amor vertical (Arturo Sotelo, 1997) y La vida es silbar (Fernando Pérez, 1999).¹⁰

En sentido general, casi todos los implicados en la creación y estudio del cine cubano convienen en reconocer que los 90 pertenecieron a Fernando Pérez.¹¹ Tanto Madagascar como La vida es silbar son reveladoras de esa intencionalidad activa que comentaba anteriormente. La realidad de Cuba en las películas de Fernando Pérez no es ese paisaje común y adocenado lleno de imponentes palmeras o mulatas fatales, sino una realidad más íntima, profunda, acaso más presentida que sentida. Madagascar puede ejemplificarnos con creces lo antepuesto. Su bellísima reflexión en torno a la comunicación humana en situaciones límites es un relato que se erige poema; que prescinde de la lógica realista, para armarnos un filme de esencias. Cuando cinco años más tarde, el propio Fernando Pérez nos entregue La vida es silbar, el cine cubano habrá ganado uno de sus relatos más intensos y bellamente filmados: sus historias que se entrecruzan, que hablan sobre la búsqueda permanente de la felicidad, que reacreditan las posibilidades utópicas del hombre y lo convierten en centro de cualquier beneficio, más allá de altisonantes intereses colectivos, es un llamado de atención que parece indicarnos una verdad olvidada en esta época de distensión intelectual: la certeza que explica que podemos hacer un cine entretenido sin necesidad de sacrificar lo inteligente.

Sé que en este caso el concepto de «entretenido» será para muchos una verdadera vaguedad, pues cien años de cine atados a los modelos novelescos de representación han dictado las supuestas reglas de la comunicación. Si por «entretenido» se entiende solo aquello que cumpla con el ABC aristotélico de la presentación, desarrollo y desenlace, La vida es silbar, de alguna forma, se nutre de todo lo contrario; de su decidida vocación por desacralizar las estructuras narrativas más comunes y, paradójicamente, de su

radical interés por emocionar al espectador, por hacerlo cómplice de las andanzas y desventuras afectivas de esos seres que se parecen muchísimo a nosotros (léase los humanos, no solo los cubanos).

La búsqueda de la emotividad más bien intimista, tal vez sea otro de los signos más característicos del cine cubano de los 90, y aquí sí puede hablarse de una correspondencia mucho más congruente con lo que sucede en la región, a partir de una reactualización del melodrama mexicano a lo Arturo Ripstein. Películas como Hello Hemingway (Fernando Pérez, 1990), María Antonia, Adorables mentiras, las tantas veces mencionadas Fresa y chocolate y Madagascar, o Reina y Rey, han optado por rescatar el tono melodramático y la complicidad del sentimiento en historias que pretenden conmover y luego hacernos reflexionar.

No es que las grandes interrogantes humanas que logran trascender al ser concreto, a lo óntico, para devenir inquietudes universales, atemporales, no estuvieran presentes dentro de la filmografía cubana de esa década. Todo lo contrario. Humberto Solás, el creador de Manuela (1966) y Lucía (1968), indiscutibles clásicos del cine cubano, se propuso convertir en imágenes las disquisiciones que Alejo Carpentier había elaborado en El siglo de las luces. El resultado es un filme impactante en lo visual, que aprovecha la irrefutable pericia de su fotógrafo, Livio Delgado, para construir un universo apabullante por la inmensidad de sus planos, lo estudiado de sus encuadres y movimientos de cámara y, en sentido general, la imponente puesta en escena. Sin embargo, las inquietantes ideas deslizadas por Carpentier en torno al Hombre, como eslabón minúsculo, pero imprescindible, dentro de ese gran relato que se llama Historia, no alcanzan la coherencia esperada. Con toda seguridad la versión televisiva es mucho más atenta a las transiciones que explican, en cada caso, el devenir y destino de los personajes implicados en la trama. Solás regresará tras las cámaras justo en el inicio del nuevo milenio con Miel para Oshún (primera experiencia de cine digital en la Isla), un filme que soslaya cualquier pretensión de trascendentalismo y que, desde un realismo que también suscribe la búsqueda de la emotividad más inmediata, nos devuelve a los orígenes formales del director, es decir, a Manuela y también al tercer episodio de Lucía.

Miel para Oshún no es un filme perfecto. Las películas las hacen los hombres, no los dioses. Los hombres son imperfectos. Luego, todas las películas son imperfectas. La evidencia que descansa en el anterior silogismo me permite descubrir las limitaciones y aciertos de una cinta que no simula su deseo de llegar al público a través de las emociones más simples y el arrebató catártico que, en los cubanos y en cualquier ser humano, puede provocar el examen de temas tan desgarradores como

¿Cuál puede ser el cine cubano que interese más allá de las fronteras de la Isla? ¿Cuál puede ser ese cine que divierta, sin concesiones, a los cubanos, pero también a los españoles, a los franceses, a los mexicanos?

el desarraigo, el exilio y la separación familiar. En los 90, el tema exilio/regreso había estado presente, a veces de manera explícita, en otras tangencialmente, en trabajos como «Laura» (episodio de *Mujer transparente*), de Ana Rodríguez, *Vidas paralelas* (Pastor Vega, 1992), *Fresa y chocolate*, *Madagascar*, *Reina y Rey*, *La ola* (Enrique Álvarez, 1995), *El Sardina* (Manolo Rodríguez, 1996) y *La vida es silbar*, de Fernando Pérez. El tratamiento que Solás le confiere al asunto no deja de ser, en sus inicios, verdaderamente conmovedor, con imágenes y reflexiones que tal parecieran extendieran las memorias del subdesarrollo cuarenta años después, pero hacia sus veinte minutos posteriores el filme se pronuncia por el reflejo más bien chato del entorno, en un imprevisto cambio de tono que en nada contribuye a fomentar la complicidad reflexiva prometida en un inicio. La utilización del soporte digital en su rodaje, si bien implica un acontecimiento histórico para la cinematografía cubana, desde el punto de vista de lenguaje no resulta una renovación ni siquiera en la obra de su realizador, quien había alcanzado mayor desenfado visual en anteriores oportunidades, ayudado por la iconoclasia de un fotógrafo como Jorge Herrera.

Otra de las películas que hizo suya una interrogante de pretensiones más bien filosóficas fue *Pon tu pensamiento en mí*. La desmesurada influencia de los mitos en el imaginario colectivo, su manipulación y la necesidad que las masas siempre tienen de reconocer un guía, un ser superior (llámese Dios, Cristo, Napoleón o John Lennon) son algunos de los blancos de este filme tan polémico como desconcertante. La pésima lectura que el nazismo efectuó de Nietzsche, además de su desoladora acritud para las grandes masas, hizo que el ideario de este pensador que hacía «filosofía con el martillo», de alguna manera siempre fuera excluido de nuestras discusiones, pero el pregón de Nietzsche anunciando la llegada de «modernas reses domesticadas» es fácil de confirmar con solo evaluar el consumo acrítico de tanta cultura del entretenimiento, de tantos deseos de no pensar. Es hacia allí donde el filme de Sotto dirige su mirada. La cinta es discutible, más por razones de narrativa que por los conceptos que encierra, aun cuando estos también puedan prestarse a las más diversas reflexiones. En su debut en el largometraje de ficción, y luego de aquel inquietante ejercicio que fue *Talco para lo negro* (1992. Tesis de graduación en la Escuela

Internacional de Cine de San Antonio de los Baños), Sotto se pronuncia por el relato de grandes proporciones visuales, mucho más cerca de la tradición impuesta por Humberto Solás en sus frescos históricos (*Cecilia*, 1982 y *El siglo de las luces*) que de Manuel Octavio Gómez (Los días del agua, 1971), quien habló por primera vez en el cine cubano sobre la manipulación de los mitos.

Se sabe que quererlo decir todo de un golpe suele ser el handicap más común entre aquellos que debutan en cualquier espacio comunicativo; es la ansiedad típica de quien advierte que hay cosas importantes por decir y que la vida es corta para oírlos en su totalidad. Este anhelo legítimo, pero adolescente por ingenuo, pone en peligro la armonía del discurso, y en cine puede terminar relegando su razón de espectáculo y la obligación impostergable de narrar una historia, donde la legibilidad (no la simplificación del lenguaje, sino la transparencia que toda coherencia reporta) permita hacer pensar, desde la emoción, al espectador. Así, habría que admitir que la narrativa de *Pon tu pensamiento en mí* es dispersa en sus objetivos; se cubre de ropajes fastuosos, pero no deja clara cuál es la moraleja de cada personaje, aun cuando uno suponga que en sus conceptos hay ideas tan primordiales como la de pronunciarse contra el pensamiento cancelado. La principal limitación que le veo es su incapacidad para conectarse afectivamente con el auditorio, su creencia de que una idea inteligente puede garantizar un filme inteligente, cuando es este el que debe provocar las ideas sagaces, pues de lo contrario estaríamos hablando de cintas para filósofos, críticos, investigadores que deseen confirmar ideas previas con lo que la película muestre, y no de cintas en su sentido literal. Es decir, el cine como promotor de la imaginación.

De cualquier forma, en su momento hubiera sido enriquecedor un debate a fondo de *Pon tu pensamiento en mí*, pero es lamentable que sus numerosos detractores apenas repararan en sus ambigüedades semánticas, y pasaran por alto los posibles aportes narrativos del debutante Sotto. A mí, particularmente, me parece que *Amor vertical*, su segunda cinta, lo muestra mucho más atento a la historia, con más deseos de relatar algo y obtener un determinado efecto emotivo en el espectador. Aunque persiste en la utilización de símbolos, que es como la obsesión posmoderna de Sotto por

jugar con lo que ya existe, y más que crear, recrear, puede descubrirse una anécdota que en su misma simplicidad (la búsqueda frenética del amor) nos hace partícipes de las peripecias de los protagonistas. A su vez, esa anécdota aparece límpidamente narrada. Por otro lado, creo que *Amor vertical*, de alguna manera, inició una tendencia que hacia finales de la década se hace predominante: la que opta por la transparencia de sus estructuras narrativas, su apego a cánones más bien cómodos, y conflictos fácilmente reconocibles por el gran público, y de la cual participan cintas como *Kleines Tropikana* (Daniel Díaz Torres, 1998), *Las profecías de Amanda* (Pastor Vega, 1999), *Un paraíso bajo las estrellas* (Gerardo Chijona, 1999), *Lista de espera* (Juan Carlos Tabío, 2000) y *Hacerse el sueco* (Daniel Díaz Torres, 2000).

No coincido con quienes ven en el fenómeno algo peligrosamente nuevo y definitivamente dañino. El cine «ligero» siempre ha estado presente en la filmografía cubana, incluso en su llamada «etapa heroica» (recuérdese *Las doce sillas*, 1962, o *La muerte de un burócrata*, 1966, ambas de Gutiérrez Alea). En todo caso, más que alarmarse por la existencia de un cine operativo —que estoy de acuerdo en que tiene que existir, toda vez que estamos hablando de un arte industrial que requiere de un capital imprescindible con el cual se logre la realización de un «cine de autor o pensamiento»—, lo que provoca la alarma es el fomento de un cine que no es de autor, pero mucho menos es «comercial», pues apenas consigue reembolsar, en su periplo productivo internacional, la cuarta parte de lo invertido. Tengo la impresión de que es esta una de las zonas de debate vírgenes, no ya en los 90, sino en toda la historia del cine a partir de 1959. ¿Cuál puede ser el cine cubano que interese más allá de las fronteras de la Isla? ¿Cuál puede ser ese cine que divierta, sin concesiones, a los cubanos, pero también a los españoles, a los franceses, a los mexicanos? Lo ideal sería lograr el término medio aristotélico (tantas de pensamiento, tantas de diversión), pero ya el propio Aristóteles nos advirtió que alcanzar tal estatus se trata de la gran faena.

¿Un novísimo cine cubano?

El otro debate que se echa de menos en los 90 es el intergeneracional, pues si algo sobresale en el cine cubano del periodo es la casi radical ausencia de un diálogo entre directores de trayectoria y aspirantes a ese oficio; algo que sí se manifestaba a finales de los 80 con la existencia del Taller de Cine de la Asociación Hermanos Saiz, por ejemplo. Los cineastas jóvenes (exceptuando quizás a Sotto y Enrique Álvarez) apenas se han podido alimentar de las enseñanzas de los mayores, pues estos últimos parecen obsesionados con

la amenaza de no poder filmar más y, por supuesto, la posibilidad de ingresar a la industria se convierte en otra suerte de sueño quimérico. En octubre de 2000, la dirección del ICAIC auspició la feliz iniciativa de convocar a la Primera Muestra Nacional del Audiovisual Joven. El propósito esencial era realizar algo así como un inventario de aquella creación facturada al margen de nuestro principal centro productor de memoria filmica que, como se sabe, no es el único. La Muestra resultó un éxito en todos los sentidos: los jóvenes (algunos no tan jóvenes, como una primera impresión pudiera sugerir: Juan Carlos Cremata o Jorge Molina, por ejemplo) expusieron sus filmes, pero también sus puntos de vista, sus anhelos y ¿por qué no decirlo? sus abundantes desorientaciones. Aunque a su vez escucharon lo que creadores como Humberto Solás, Juan Carlos Tabío, Nelson Rodríguez, Raúl Pérez Ureta, Livio Delgado e Iván Nápoles les testimoniaban desde sus propias experiencias, es revelador que el grueso de los directores ya «establecidos» dentro de la industria apenas participaran en las exhibiciones y mucho menos en los debates teóricos.

Aunque resulta bastante atrevido hablar de un «novísimo cine cubano», la Muestra sirvió para detectar que, no obstante el entumecimiento de la producción oficial en los 90, se ha seguido garantizando la memoria audiovisual de la nación a través del soporte digital, si bien igualmente aquí, en virtud de la falta de un centro aglutinante, es imposible rastrear la conciencia de una misión de grupo. En realidad, no pocos de los materiales presentados tienen gravísimos problemas de narración, cuando no franca dependencia de modelos ya trasnochados de representación, mas no ha de olvidarse que hablamos de directores que se han iniciado al margen de la industria, sin el apoyo material o teórico deseable; aun así, descubro sensibilidad y deseos de aprovechar los cánones, para revertirlos y crear la impresión de novedad, en directores como Miguel Coyula (*Clase Z Tropical*, 2000), Jorge Molina (*Molina's Test*, 2001), Pavel Giroud (*Manzanita.com*, 2001), Aarón Vega (*Se parece a la felicidad*, 1998), Hoari Chong (*Bien dentro de mí*, 2000), Gustavo Pérez (*Caidije, la extensa realidad*, 2000), Esteban García Insausty (*Más de lo mismo*, 2000), Leandro Martínez (*¿Me extrañaste mi amor?*, 2000) y Humberto Padrón (*Los zapatitos me aprietan*, 1999; *Y todavía el sueño*, 1999).

Precisamente de Humberto Padrón, resulta muy alentador el mediometraje *Video de familia* (2001. Tesis de graduación en el ISA). Interpretado por Verónica Lynn y Enrique Molina, el filme conceptualmente prolonga el coloquio de *Memorias del subdesarrollo* sobre el exilio, el desarraigo y otros temas de gran universalidad, al mismo tiempo de densidad emotiva para el cubano de hoy; pero sobre todo llama la

atención por la soltura con la que el joven realizador esgrime una propuesta formal donde logra conciliar la conciencia de estar viviendo la llamada edad digital del cine y la necesidad de asumir inquietudes ancestrales, algunas de ellas postergadas por nuestras películas más oficiales, más «serias». En sentido general, los trabajos de los jóvenes directores cubanos revelan las limitaciones típicas de toda obra primeriza; pero, a su vez, resultan apreciables por el desenfado con que intentan asumir sus puntos de vista ante la realidad, y la clara vocación por la polémica, con la que buscan renovar algunos códigos ya anquilosados.

En otro conmovedor segmento de su monumental obra *El otoño de la Edad media*, nos ha dicho Huizinga: «Nada ha contribuido tanto a extender el sentimiento de temor a la vida y de desesperanza ante los tiempos venideros como esa ausencia de una firme y general voluntad de hacer mejor y más dichoso el mundo».¹² Precisamente en medio de un mundo que hoy ha proclamado el fin de tantas cosas (incluyendo el fin de los fines), sería importante para el cine cubano resucitar aquel íntimo ideal colectivo de transgresión fecundante, por cuanto tal vez sea este el único remedio a tanto mal financiero. Transgredir no cuesta caro, y como se demostró en los 60, la ganancia cultural, en cambio, puede ser descomunal. Pero transgredir con imaginación, por supuesto. Advierto que no se trata de vivir esclavos de ese pasado espléndidamente transgresor que algunos, a través de trasnochados sueños, ya se han colgado a sus espaldas como un fardo, pues para seguir con Huizinga, el camino de la simple añoranza «es el camino más cómodo, pero marchando por él se permanece siempre a la misma distancia de la meta».¹³

En todo caso, mirar atrás nos serviría para preguntar por qué hoy significan tanto las películas latinoamericanas que otrora aclamamos como nuestros clásicos. ¿Qué fue, si no la gravedad de aquellos sueños colectivos, lo que determinó entonces que el cine regional (incluyendo el cubano) alcanzara resonancias universales, privilegio que hoy mismo extrañamos con peculiar misticismo, pero que apenas nos preocupamos por reeditar? ¿No eran realmente películas prodigiosas, es decir, películas que nos siguen invitando a un diálogo, más allá del contexto espacial y temporal que las originó, o se han convertido en pesadísimos bultos que una y otra vez nos sentimos obligados a imitar y, por tanto, miramos más con hastío que con gratitud? Y sobre todo, ¿por qué algunas de esas películas siguen siendo influyentes y se aparecen ante nosotros una y otra vez citadas, recontextualizadas, manipuladas, criticadas, exaltadas, distintas y nuevas a pesar de ser las mismas? ¿No será que, en el fondo, todo pasado es el futuro espiado a través de un espejo retrovisor?

De allí que ante ese falso optimismo que sugiere el vivir satisfechos con la estéril autocomplacencia, convenga preguntarse dónde quedó confiscada aquella utopía filmica. Alguien muy querido me preguntó, suspicaz, a qué me refería cuando hablaba de «utopía confiscada». ¿Confiscada por quién, por qué? Para mí está muy claro: el modo quijotesco en que se quiso hacer cine en Cuba, en Latinoamérica, el modo en que nos empeñamos en hacer realidad nuestra propia utopía cinematográfica, está siendo relegado a ese oscuro rincón donde el espectador, cada vez más promedio, cada vez más espectador-masa, amenaza con no dirigir nunca más la vista. Confiscar los sueños de la periferia siempre ha solido ser el mecanismo de defensa con que la gran Academia del Buen Gusto convierte en zonas higiénicas, inofensivas, las incomodidades del perímetro, y nosotros (incluso sin percatarnos) pudiéramos estar contribuyendo a ello con nuestra actual inercia. Fíjense que digo confiscada: no anulada. Confiscar, en este caso, significa retener temporalmente los sueños personales de la gente con la coartada de que ya otros (con más recursos) están gastándose una millonada para hacer del mundo un gigantesco «Parque Jurásico» y diseñarnos a la perfección las fantasías que nos convienen a todos (no las que necesitamos expresar de manera individual). Suerte que, animales utópicos al fin, igual se sabe que las utopías se encubren, se confiscan, pero nunca desaparecen del todo. Las utopías son como esos ríos que en algún momento ocultan su curso y reaparecen un poco más allá, tal vez más crecidos, más vigorosos: las utopías nacen, se esconden, regresan, retornan, y así hasta el infinito.

Notas

1. Johan Huizinga, *El otoño de la Edad media*, Selecta de Revista de Occidente, séptima edición, 1967, Madrid, p. 50.

2. Jorge Mañach, «Palabras preliminares», en Gustavo Pittaluga, *Diálogos sobre el destino*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1953, p. 11.

3. En el IV Congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, el entonces vicepresidente del Consejo de Estado y miembro del Buró Político del PCC, Carlos Rafael Rodríguez pronuncia un discurso del cual el siguiente fragmento puede ser revelador del espíritu cultural prevaleciente en la época: «La Revolución a que se llama a servir al escritor y al artista no es una acotada en la que caben solo apologistas y acólitos. [...] No debemos olvidar sin embargo, que aunque el liberalismo es peligroso y la complacencia inaceptable, más peligrosos todavía, en el terreno de la cultura y la ciencia, son la intolerancia y el dogmatismo. Aquellos no pueden penetrar —por su signo político— en nuestra unida y fuerte Revolución. Pero si no vencemos el dogma, nos corroerá y nos cerrará el camino hacia la amplia y noble cultura del socialismo, en la cual la del Hombre tiene que ser, como la proclamaba Máximo Gorki, una hermosa palabra». *La Gaceta de Cuba, La Habana*, marzo de 1988, p. 7.

4. Las 18 personas que integraron la comisión y firmaron los documentos de discrepancia con la decisión oficial fueron: Santiago Alvarez, Rebeca Chávez, Guillermo Centeno, Enrique Colina, Rolando Díaz, Daniel Díaz Torres, Ambrosio Fonet, Tomás Gutiérrez Alea, Juan Padrón, Senel Paz, Fernando Pérez, Manolo Pérez, Mario Rivas, Orlando Rojas, Jorge Luis Sánchez, Humberto Solás, Juan Carlos Tabío y Pastor Vega.

5. No en balde un realizador como Eduardo Manet, en la temprana década de los 60, suscribía una reflexión como la siguiente: «Opino que ya es hora de que cineastas, actores, fotógrafos, sonidistas, escriban y discutan sobre problemas que les conciernen. Ya sabemos que nuestra crítica es inepta en ocasiones, frívola casi siempre, paternalista en más de una oportunidad; ya sabemos que mientras casi nadie escribe críticas o ensayos sobre filosofía, literatura, artes decorativas, todo el mundo piensa poseer las condiciones necesarias para convertirse en crítico cinematográfico. Eso no es negativo, indica más bien la fuerza enorme, la importancia capital del cine en nuestro tiempo. Lo negativo es que la gente que puede hablar con una base sólida, no habla (o habla por los pasillos) y que se espere la llegada de algún crítico extranjero para que nos saque a la luz nuestras deficiencias. Hay una posición cómoda y hasta me atrevería a decir cobarde en el no participar, activamente, en discusiones que son sanas y urgentes». Eduardo Manet, «Juan Quinquín y sus aventuras (después del estreno...)», *Cine Cubano*, n. 38, La Habana, julio de 1968, p. 46.

6. George Bernard Shaw, *Manual del revolucionario y las máximas para revolucionarios*, La Bolsa de los Libros, Montevideo, 1923, p. 80.

7. Sobre los Grupos de creación y su influencia en la producción de entonces, el cineasta Manolo Pérez ha dicho: «Yo no creo que los grupos hayan sido la maravilla, que fueran la solución a todos los problemas. Incluso en una entrevista que hizo *Cine Cubano* a los directores de los grupos, en el momento de su creación, creo que yo fui el más cauteloso ante el reto que enfrentábamos; pero te repito que la experiencia en general fue favorable, a pesar de que la llegada del período especial y la crisis desatada por Alicia... interrumpieron su labor precisamente cuando podían empezar a madurar sus resultados. Los Grupos no eran un dogma. Como se sabe, fueron constituidos de forma absolutamente voluntaria, al extremo de que algunos compañeros jamás pertenecieron a ninguno de los tres, y prefirieron seguir discutiendo sus proyectos directamente con la dirección del ICAIC. Y creo que las discusiones en los Grupos dejaron una huella positiva en algunas películas». Véase Arturo Arango, «Manuel Pérez o el ejercicio de la memoria», *La Gaceta de Cuba*, a. 35, n. 5, La Habana, septiembre-octubre de 1997, p. 13.

8. Dean Luis Reyes, «Conversación con Orlando Rojas: una década después, el arte sigue siendo incómodo», *Cine Cubano*, La Habana, n. 149, p. 37.

9. Aunque en otras ocasiones he insistido en la necesidad de desempobrecer ese concepto de cine cubano que solo toma en

cuenta lo realizado por el ICAIC, por razones de espacio hemos limitado este análisis a la producción de ese centro, quedando excluido lo que llamo «el cine cubano sumergido», es decir, la producción de los cineclubes de creación, la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, etc. Para obtener una idea de la amplitud de esta producción véase el «Índice cronológico del cine cubano anotado», en Juan Antonio García Borrero, *Guía crítica del cine cubano de ficción*, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 2001, pp. 378-80.

10. Cuando hablo de «tendencia más activa» dejo intencionalmente a un lado las posibilidades de polémica, a favor o en contra, que en cada caso pueda levantar un filme cubano, toda vez que ya resulta un lugar común advertir que para el espectador de la Isla hablar mal o bien de su cine es una suerte de deporte nacional o fervor místico: todo el mundo se siente en la obligación de comentar las incidencias, aunque no domine las reglas o no sepa demasiado de la técnica. Bajo esa óptica, pudiera apreciarse también como tendencia activa las reacciones, no pocas veces airadas provocadas por filmes como *Vidas paralelas*, de Pastor Vega; *Guantanamo*, de Gutiérrez Alea y Tabío; *Pon tu pensamiento en mí*, de Arturo Sotelo; *La ola*, de Enrique Álvarez; *Las profecías de Amanda*, de Pastor Vega o *Un paraíso bajo las estrellas*, de Gerardo Chijona, para citar algunas de las cintas menos o nada favorecidas por la crítica en el período. Ciertamente, a veces, es hasta más provechoso ser vapuleado que pasar inadvertido, como sucedió con otros filmes de la década que ahora mismo no recuerdo si en verdad existieron en alguna pantalla o en un mal sueño; pero no es a ese tipo de «posibilidad activa» que deseo referirme.

11. A mediados de marzo de 2001, la Asociación Cubana de la Prensa Cinematográfica dio a conocer los resultados de una encuesta convocada entre sus miembros con el fin de seleccionar los filmes cubanos más representativos de los 90, así como los directores más destacados del período. Dieciséis filmes fueron mencionados por los especialistas. Los tres primeros lugares correspondieron a *Fresa y chocolate*, *Madagascar* y *La vida es silbar*, mientras que Fernando Pérez era seleccionado el director de aportes más relevantes. También en la encuesta registrada en la *Guía crítica del cine cubano de ficción*, ob. cit., pp. 30 y 33, puede apreciarse el interés de los estudiosos por la obra de este director, al incluir sus filmes *Madagascar* (lugar 4) y *Clandestinos* (lugar 28) entre las películas cubanas más significativas de todos los tiempos.

12. Johan Huizinga, ob. cit., p. 60.

13. *Ibidem*.

© **TEMAS**, 2001.