

“Cine imperfecto” (Cuba), simbiótico emblema del tercer cine, alternativa emancipatoria de Hollywood

“IMPERFECT CINEMA” (CUBA), SYMBIOTIC EMBLEM OF THE THIRD CINEMA, ALTERNATIVE HOLLYWOOD EMANCIPATORY

Víctor Nava-Marín*

Resumen: A diferencia del cine-mercancía ofertado por la hegemónica industria cinematográfica (Hollywood) para el consumo de las masas, el cine imperfecto (1969), concebido por el director y teórico de cine cubano Julio García Espinosa no propiamente como un arte sino como una poética ‘interesada’ en lograr lo más (la perfección) con lo menos, esto es, conseguir con los mejores recursos los mayores resultados, es planteado como una actividad que debería ser, además, popular y democrática (de todos y para todos). Bajo estos preceptos, el cine imperfecto cobra vida y se desarrolla en las primeras décadas de la Cuba posrevolucionaria pese a limitaciones de todo tipo, logrando consolidar una industria nacional que llegó a producir importantes filmes tanto para Cuba como para la cultura cinematográfica mundial, de los cuales se muestran aquí algunos ejemplos.

Palabras clave: artes escénicas; arte latinoamericano; historia del cine; industria cinematográfica; filmación; formación de cineastas; director de cine; festival de cine; cineclub; Cuba

Abstract: xUnlike the cinema-merchandise offered by the hegemonic film industry (Hollywood) for the consumption of the masses, the imperfect cinema (1969), conceived by Cuban film director and theorist Julio García Espinosa, not exactly as an art but as a poetics 'interested' in achieving the most (perfection) with the least, that is, to achieve the best results with the best resources, it is raised as an activity that should also be popular and democratic (of everyone and for everyone). Under these precepts, imperfect cinema comes to life and develops in the first decades of post-revolutionary Cuba despite limitations of all type, managing to consolidate a national industry that came to produce important films both for Cuba and for world film culture, of which. Here are some examples.

Keywords: performing arts; Latin American art; history of cinema; film industry; film making; film making training; film directors; film festivals; film clubs; Cuba

* Universidad Autónoma del Estado de México, México
Correo-e: victor.nava@gmail.com
Recibido: 28 de enero de 2021
Aprobado: 30 de marzo de 2022



Hablar del cine es hablar de magia, de un sueño, una fantasía, de la realidad que se refleja en imágenes y muchas veces revela las profundas verdades de la condición humana. Es también una excitante experiencia artística, una industria dominada por los países primermundistas, primordialmente por Estados Unidos, donde, tras los conflictos bélicos de la Primera y Segunda Guerra Mundial, se consolidó como un poderoso e influyente oligopolio que, como bien observa Román Gubern, “convirtió los efectos especiales y las máquinas (astronaves, robots, computadoras, espadas-láseres) en las ‘nuevas estrellas’ (in) humanas de Hollywood” (2003: 456).

En los sistemas de mercado de libre competencia, dicho oligopolio no solo se constituyó como “un entramado negocio —político y económico— enfocado a dirigir los gustos del espectador” (Cabezón y Feliz Gómez-Urdá, 2003: 10), sino que, desde una perspectiva eurocéntrico-estadounidense, buscó ejercer un control enajenante sobre los cientos o miles de espectadores que llevan consigo su vida, su realidad y sus sueños a las salas cinematográficas,

para olvidarlos allí, cambiarlos por otros o seguir soñándolos al unir su vida a esa otra vida o a la vida de esos otros en la pantalla (para después) ser de nuevo devueltos violentamente a la suya propia, bien con un distanciamiento irónico, bien fracasando de forma trágica (Paech y Paech, 2002: 67).

Desde su origen (1895) y a lo largo de su historia se ha escrito y difundido un sinnúmero de textos y publicaciones sobre el cine y el fenómeno sociocultural que en torno a este se ha generado, donde se concibe su genealogía desde una visión eurocéntrica imperialista, o bien hollywoodcéntrica capitalista, indicativo de una latente pretensión (neo)colonialista frente a la que, a partir de la segunda mitad del siglo XX, surgió una respuesta emancipadora.

Partamos de la pretensión fundada en el supuesto de que, por un sentido casi providencial del destino, tanto Europa, que se autoerige como árbitro de la evaluación espacial, la “única fuente de significado, el centro de gravedad del mundo y la ‘realidad’ ontológica para el resto del mundo”(Shohat y Stam, 2002: 20), como Estados Unidos mediante de Hollywood, “resumen de una forma de cine ‘dominante’ que es estéticamente conservador, ideológicamente reaccionario y producido en masa”(Shohat y Stam, 2002: 25-26), han llegado a dividir el globo entre ‘Occidente y lo demás’. Tal división, ha marcado de manera determinante ventajosas y excluyentes jerarquías (*nuestras* ‘naciones’, *sus* ‘tribus’, *nuestras* ‘religiones’, *sus* ‘supersticiones’; *nuestra* ‘cultura’, *su* ‘folclore’; *nuestro* ‘arte’, *su* ‘artesanía’; *nuestras* ‘manifestaciones’, *sus* ‘desórdenes callejeros’; *nuestra* ‘defensa’, *su* ‘terrorismo’).

Como se advierte, estas categorías tienen un claro trasfondo discriminatorio que revela una supuesta superioridad económica, sociocultural, artística, ideológica, de países primermundistas o desarrollados, los cuales no solo han mantenido una arrogante relación opresiva con sus ‘otros’, y aun con sus propias regiones periféricas y comunidades marginadas (judíos, irlandeses, gitanos, mujeres, homosexuales-lesbianas), sino un circular pensamiento racista (‘somos poderosos porque tenemos la razón y tenemos la razón porque somos poderosos’) y esencialmente ahistórico: ‘todos ellos han sido y serán así’; expresión esta que confirma que las distinciones raciales no son naturales ni absolutas, sino constructos relativos, situacionales, e incluso categorías narrativas, engendradas por procesos históricos de diferenciación.

Lo anterior tiene un complejo impacto en las identidades nacionales y los sentimientos de pertenencia que cultural y globalmente se han desarrollado como parte del devenir (colonialismo, modernidad, neocolonialismo, posmodernidad, desneocolonialismo) en imbricada sucesión de

hechos histórico geopolíticos, manifestaciones socioculturales e interrelaciones ideológico raciales de los diversos grupos étnicos que pueblan o han poblado la Tierra; motivos claros y justificativos que han llevado a Shohat y Stam a formular el término 'multiculturalismo' frente a la idea de que exista una raza que "tenga el monopolio de la belleza, la inteligencia y la fuerza" (Aimé Césaire, en Shohat y Stam, 2002: 20).

De ahí que, ante la malsana y unívoca interpretación de la superioridad valorativa que ejerce el centroeuropeoestadounidismo sobre diversos grupos, surjan reacciones reivindicatorias que, en esencia, contribuyen a la trascendencia y evolución histórica, social y cultural del hombre, quien, justamente por vivir en sociedad, forma parte de una multiculturalidad policéntrica que lo define y significa desde una perspectiva de igualdad diversificada.

Dicha igualdad, enarbolada contra toda entidad centralista que se autoatribuya y ejerza el derecho de superioridad sobre otras, ha dado lugar a múltiples actos de descolonización de la representación dependiente, no solo en cuanto a los artefactos culturales —cánones literarios, piezas de museo, manifestaciones artísticas, expresiones cinematográficas—, sino también con respecto a las relaciones de poder y sumisión entre las comunidades y países desarrollados (?) y 'subdesarrollados'.

De acuerdo con esto, se puede explicar cómo el fenómeno del cine a lo largo de más de una centuria, sobre todo al constituirse en una hegemónica e influyente industria, ha sido reflejo y catalizador de la realidad cotidiana al generar una gran variedad de manifestaciones socioculturales, muchas de ellas esenciales si se toma en cuenta el papel que los filmes han llegado a tener más allá del mero entretenimiento.

A propósito de ese rol, es posible observar cómo el cine (industria, mercancía, espectáculo) se ha asegurado un lugar como arte entre los medios de entretenimiento populares, especialmente en las ciudades, donde convertido en sala

de proyección (edificio, templo, palacio), cuya oscura caverna y brillante pantalla se transforma en un imaginario social en el que la ficción se vuelve realidad y la realidad es proyectada como una ficción más allá de superficiales o epidérmicas percepciones, permite interpretar, cuestionar y transformar los entretelones profundos de la sociedad.

En este sentido, está claro que la industria cinematográfica, por un lado, vende placer a los espectadores que pagan por él, efímero deleite-fantasía que los distrae de su monótona vida; y por otro, hace actuar a quienes, anhelantes de una nueva realidad, lo valoran como un arma ideal para la concientización, la denuncia y la transformación de sus entornos. Independientemente de las razones de unos y otros, el cine, no cabe duda, es ante todo una industria cultural que, por circunstancias sociohistóricas, se ha desarrollado e impuesto condiciones de hegemonía en favor de los países económicamente desarrollados.

Dicha situación no ha impedido la respuesta que en las naciones marginadas y periféricas se ha dado, donde directores, artistas y público, en busca de una cinematografía propia y ante una oferta fílmica agotada (eurocéntrico individualista) o social y escasamente interesante (hollywoodense), desde la década de los sesenta de la anterior centuria empezaron a generar y demandar propuestas alternativas y novedosas, atentas a reflejar una circunstancia y un contexto no anestésico.

En el caso del tercer cine latinoamericano, estamos ante una praxis profundamente comprometida con la realidad de la región, que creaba las "condiciones para obras que expresaban los rasgos comunes de nuestra historia y cultura, las similitudes en las situaciones económicas y sociopolíticas que han vivido y viven nuestros pueblos y sus luchas contra el enemigo común" (Getino, 1990: 216), el cual no podía ser otro que el imperialismo capitalista (nucleado en Hollywood) y sus agentes nacionales, quienes

al dar preferencia la proyección de películas estadounidenses en nuestro países le permitían expandir su ideología y modelo de vida.

Ante tal situación, como parte del séptimo arte tercermundista y en el contexto de la Guerra Fría, surgió en Cuba el concepto de 'cine imperfecto', cuyo autor, Julio García Espinosa, se impuso la urgente tarea de velar por la educación, la cultura, la historia, la dignificación, la elevación espiritual de sus respectivas poblaciones, así como el derecho y el deber de denunciar la injusticia social.

Al respecto, cabe subrayar que, a diferencia de la industria hollywoodense, que prioriza el interés lucrativo, tanto el tercer cine latinoamericano como el cine imperfecto, su simbiótico bastión, vieron en este arte un arma ideológica de concientización y lucha para la liberación del hombre enajenado y las sociedades oprimidas. Tal batalla por una causa común, esto es, una praxis cinematográfica emancipada, significó un punto de quiebre en el propósito antiimperialista impuesto en las producciones de la región, definido por Fernando Solanas y Octavio Getino como "la manifestación cultural, científica o artística más gigantesca de nuestro tiempo [...], en una palabra, la descolonización de la cultura" (Fernando Solanas y Octavio Getino, en Shohat y Stam, 2002: 47).

Esta descolonización puede considerarse más bien una desneocolonización si se toma en cuenta el dominio 'cultural', ideológico, que durante mucho tiempo ha tenido Hollywood. Se acepte o no, dicha programación ha puesto "en crisis las formas tradicionales de arte que mantenían aún las aristocráticas barreras entre el arte y la vida [...] como medio imaginario en el que se inscriben los sujetos y las colectividades" (De Ventós, en De la Peza, 1998: 12), transformando con ello tanto el comportamiento artístico como el social.

Se puede decir que el cine de los años sesenta, setenta y ochenta en América Latina tendió a ser esencialmente militante, político o revolucionario. Inspiradas en los ideales de la Revolución

cubana y en los movimientos de liberación (Argentina), además de optar por la denuncia social, étnica o por la propaganda política, estas producciones buscaron una narrativa propia desde una óptica vindicativa e identitaria, opuesta a la que daba una imagen distorsionada o falsa de la latinoamericanidad, y en su caso, de la cubanía,¹ al mostrar por lo general hechos y aspectos exaltadores o cuestionables de las realidades que se vivían en la región en aquellos tiempos de profundas transformaciones.

En el caso de Cuba, el cine jugó un papel fundamental en el cambio sociocultural producto del proceso revolucionario (campañas de alfabetización, consolidación de una industria cinematográfica propia, apoyo a la educación, difusión de la información internacional mediante el Noticiero ICAIC Latinoamericano de Santiago Álvarez). Gracias a ese proceso, y como parte de un legado teórico del cine cubano a la industria fílmica, no solo local sino tercermundista y mundial, fue posible que uno de los principales directores, teóricos y promotores del séptimo arte en la isla, Julio García Espinosa, bajo una premisa antiimperialista y emancipatoria, formulara en su manifiesto *Por un cine imperfecto* el concepto homónimo para describir los fundamentos que le daban sentido al tercer o nuevo cine latinoamericano, en concreto cubano (posrevolucionario), que lejos de estar mal hecho o ser chapucero, al menos en sus primeras tres décadas, estuvo artística y socialmente comprometido, pese o gracias a los pocos recursos técnico-económicos con que contaba.

En congruencia con los preceptos de otros manifiestos de la misma corriente artística ("Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo", de Octavio Getino y Fernando

1 'Cubanía' y 'cubanidad' son conceptos peligrosos si se enfocan de manera extrema o dogmática. El primer caso se refiere a la calidad de lo cubano; en tanto el segundo, a la vocación de serlo. En ambos casos se exhibe un espíritu de profunda raíz rítmica y musical.

'Pino' Solanas; "Cine y subdesarrollo", de Fernando Birri; "Poética del cine", de Raúl Ruiz; "Estética de la violencia", de Glauber Rocha) surgidos en el contexto de las luchas sociales y los movimientos de liberación nacional en las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX, sobre todo a raíz de la Revolución cubana, el director Julio García Espinosa se proclamó en favor de una expresión popular 'interesada', esto es, comprometida; un cine popular que, a diferencia de aquel hecho para las masas (que al ser culto se desarrolla finalmente como realización personal), sea o debiera ser una actividad más de la vida.

En busca de un arte que (nos) ha sido hurtado, la referida proclama del provocativo director no solo tuvo significación y relevancia en el proceso revolucionario cubano, sino que ha repercutido cinematográfica y culturalmente en el mundo al contribuir con importantes e influyentes cintas que, pese o gracias a su austeridad técnica son, o pretenden ser, parafraseando los términos de García Espinosa, 'imperfectamente' perfectas, ya sea por sus propuestas de lenguaje (sencillo, directo), o bien, por su contenido social, cultural, humano.

¿A qué responde esto?, ¿a un supuesto virtuosismo?, ¿a la casualidad? No, a una recuperada y asumida necesidad inmediata, urgente, de crear y reinterpretar reveladores imaginarios propios y no los que, bajo una mirada ajena o distorsionada, exhiben la realidad como si fuera un espectáculo.

Aunque el manifiesto del cine imperfecto lo haya dado a conocer García Espinosa en 1969, su práctica ya había iniciado con las primeras experiencias de los filmes posrevolucionarios —incluso desde su antecedente *El Mégano* (1955), del mismo director junto a Tomás Gutiérrez Alea—, respondiendo, en consecuencia, a propósitos antiimperialistas y emancipatorios que lo unen simbióticamente con el tercer o nuevo cine latinoamericano.

Se podría decir que, en su primera etapa (años sesenta y setenta), convulsa en todos los órdenes de la vida nacional, el cine imperfecto tuvo una prolongada vigencia. Sin perder compromiso, esencia ni capacidad creativa ante la realidad de una nueva década, la de los setenta, estos filmes empezaron a dejar atrás la influencia del neorealismo italiano, que estuvo tan presente en varias de las primeras cintas posrevolucionaria gracias a Cesare Zavattini, así como las sagas histórico triunfalistas que a imitación o por imposición del socialismo reflejaban acaso un contexto utópico, idealista, producto de una revolución que ya había dejado de tener el mismo sentido, más aún para los escritores, intelectuales, artistas y cineastas que habrían de pasar de un quinquenio gris (1971-1976), que se prolongó casi una década, a un negro periodo especial de desilusión y desencanto (años ochenta y noventa), en el que la obra artística tendió a cuestionar el sistema, lo que de algún modo abrió el camino al cine pretendidamente independiente y autocrítico.

Para entender un poco en qué consiste la propuesta de García Espinosa y cuál es la importancia que como alternativa al primer y segundo cine tiene, debemos remitirnos a las primeras décadas de la segunda mitad del siglo XX. Levantamientos sociales y movimientos de liberación nacional se producían en distintas partes del mundo como protesta contra la injusticia, el desencanto social, la discriminación y el colonialismo que aún persistía —y persiste, si lo vemos como una forma de colonialismo cultural o neocolonialismo—, bajo el dominio y perversidad de quienes, asumiéndose racial, económica o culturalmente superiores fueron capaces de cometer los actos más viles y despreciables sobre aquellos que consideraban inferiores.

Para ocultar estas atrocidades y con el pretexto de que el cine es una industria cultural (?), como nos ha hecho creer y aceptar la maquinaria hegemónica, Hollywood se arrogó el derecho de producir, promover y exhibir sistemáticamente

los cientos de películas que son consumidas al día, mes y año por miles de espectadores. Tales cintas no solo invaden, literalmente, las pantallas del mundo, sino que, con el propósito, o más bien con el pretexto de divertir (apartar, desviar, alejar, de acuerdo con las acepciones que del término da el diccionario de la Real Academia Española) a la anónima masa, distrayéndola de su realidad inmediata, se vuelven un receptáculo de complacientes y sedativas imágenes aspiracionales.

Este modelo de industria hace ver al séptimo arte como una mera mercancía de consumo cotidiano que se oferta y demanda en las cada vez más ‘confortables’ salas de exhibición que, para la mayor gloria del dinero, se construyen junto a los centros comerciales.

Contrario a esta propuesta, el cine imperfecto, simbiótico bastión del tercer o nuevo cine latinoamericano, al propugnar por producciones populares (hechas por y para todos), abre la posibilidad de superar la división de clases al comenzar a revelar la realidad bajo síntomas (nada utópicos) de que “en el futuro ya no habrá pintores sino, cuando mucho, hombres que, entre otras cosas, practiquen la pintura” (García Espinosa, 1976: 21-22), como aclara García Espinosa, aludiendo a una anticipatoria cita de Carlos Marx.

De lo anterior da cuenta la ejemplar labor que, bajo el concepto de cine imperfecto, se llevó a cabo durante las primeras tres décadas de la Cuba posrevolucionaria. La primera de ellas se caracterizó por consolidar, mediante el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), una verdadera y nacionalista industria. El proyecto estuvo ligado estrechamente al proceso revolucionario como factor determinante en el salto cualitativo de dimensión ideológica y cultural que liquidó un pasado de oprobio que utilizaba el arte como justificación del crimen y el embrutecimiento social e individual, un cine que tendía a abordar el “exotismo miserabilista latinoamericano”, como lo describiera Glauber

Rocha, o temas de escaso valor humanista (filmes hollywoodenses e incluso mexicanos), que hasta entonces solía invadir las pantallas de la isla.

Dicha ruptura comportó una política ardua y abierta, la cual, en congruencia con la revolución artística y social, se comprometió a enfocar y constatar la realidad por medio del cine, entablando un verdadero y productivo acto de comunicación popular que, a diferencia de las producciones dirigidas a las masas (hechas por una minoría para satisfacer esta demanda, reduciendo al público a un pasivo papel de consumidor), necesita, y por tanto, tiende a desarrollar el gusto personal del espectador activo.

En este sentido, de acuerdo con García Espinosa, un esfuerzo serio por encontrar una productividad expresiva que concilie con la productividad económica y la demanda social que requiere y genera el propio medio nos conducirá al encuentro de un verdadero cine popular.

Además, será la mayor contribución para que los países pobres podamos llegar a tener nuestro propio cine. Y tal vez por pobres y porque no aspiramos a una sociedad suicida, es decir, despilfarradora, seamos los más presionados a encontrar esa solución (García Espinosa III, 1988: 140).

Además de Cesare Zavattini, quien con las técnicas del neorrealismo italiano influyó de manera importante en las primeras experiencias de los jóvenes realizadores, otros intelectuales y directores extranjeros aportaron asimismo sus valiosas enseñanzas y dejaron huella entre los cineastas cubanos ávidos de conocimiento que pasaron de una etapa de aprendizaje y experimentación (1955-1963) a una de cierto profesionalismo (1963-1965).

Las anteriores etapas le permitieron a la cinematografía cubana crear sus propias conceptualizaciones teóricas, mismas que, a la par o de forma complementaria a las de otros intelectuales

y realizadores latinoamericanos (“La estética del hambre” y “Estética de la violencia”, de Glauber Rocha; “Cine nacional y cine popular” y “Cine y subdesarrollo”, de Fernando Birri; “Cine nacional y popular”, de Leon Hirszman; “Hacia un tercer cine. Apuntes y experiencias para el desarrollo de un cine de liberación en el tercer mundo”, de Octavio Getino y Fernando Solanas; “Poética del cine”, de Raúl Ruiz), aparecieron en algunas revistas y publicaciones de la isla.

En el caso de “Por un cine imperfecto”, cabe subrayar que estamos ante un sugerente ensayo teórico en el que su autor hace una serie de reflexiones en favor de una concepción cultural, una praxis interesada, comprometida no con el acto egoísta de quien la crea para alcanzar ‘la perfección técnica’, sino como un acto popular compartido, un proceso liberador que no admite el divisionismo de clases y aboga por el multiculturalismo al servicio de todos y no de unos cuantos. De ello da cuenta la fortalecedora experiencia cinematográfica posrevolucionaria durante sus tres primeras décadas, de la que se dan algunos detalles a continuación.

DÉCADA DE LOS SESENTA

Como ya se explicó, tras el triunfo de la Revolución cubana el cine jugó un papel importante en el proceso sociocultural de la isla, al punto de que se consolidó en una industria propia, cuyas condiciones de oferta y demanda empezaron a ser cubiertas desde el inicio del nuevo régimen mediante múltiples proyectos y programas (ICAIC, Cine Móvil, la revista *Cine Cubano*, la Cinemateca de Cuba, los cineclubes, etc.). Sin embargo, no debe pasar desapercibido el hecho lamentable de la censura, por parte del ICAIC, del corto *P.M. (Pasado Meridiano)* (1961), de Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal, que, sin embargo, pudo ser mostrado en un espacio del magazine cultural televisivo *Lunes de Revolución*,

dirigido por Guillermo Cabrera Infante, hermano de Sabá.²

La cinta es un intento de *free cinema* que retrata aspectos deprimentes de la vida nocturna en los barrios periféricos de La Habana. La justificación para impedir la exhibición fue que el filme no era oportuno (?) para el momento político. En contraste con el aliento y la euforia triunfalista con que las primeras películas del nuevo cine cubano reflejaban ‘ejemplarmente’ lo que vivía el país en aquellos momentos, este pequeño documental impresionista se desmarcaba de los preceptos que para algunos debían orientar a los realizadores revolucionarios.

Pese al incidente, se planteaba que las nacientes obras se alejaran de la dinámica de producción-consumo que regía el cine en las sociedades capitalistas, de manera particular en la estadounidense, cuyo control de los mercados mundiales garantizaba que los ‘Hollywood’, distribuidos por el mundo pero controlados por el país de las barras y las estrellas, acrecentaran día a día su poder económico y cultural.

Además de contribuir al fortalecimiento de las políticas culturales y educativas de Cuba, los proyectos antes referidos contribuyeron a una ferviente y prolífica labor en cada una de las dependencias encargadas de llevarlos a cabo, lo que a la vez despertó interés y encauzó fructíferas vocaciones en el ámbito cinematográfico sembró en el espectador, en el pueblo, aun el de las regiones más lejanas e inhóspitas, el gusto y la necesidad de ver en el cine un medio para identificarse, reflexionar y tomar parte en el proceso revolucionario y de cambio social.

Sin duda, esta primera década fue definitiva y significativa para no pocos logros creativos (a los ya mencionados, habría que agregar

² Esto originó que varios de los directores que no estaban de acuerdo con tales medidas o que simplemente no se sentían favorecidos por el sistema optaran por salir del país, entre ellos, el propio Guillermo Cabrera Infante, quien prefirió radicarse en Inglaterra, donde continuó desarrollando su brillante carrera de escritor.

La decisión (1964), de José Massip; *Por primera vez* (1967), de Octavio Cortázar; y *La primera carga al machete* (1969) de Manuel Octavio Gómez, y sobre todo, propició el acercamiento del pueblo al séptimo arte, lo que determinó el inicio de una promisoriosa cultura cinematográfica en la isla.

DÉCADA DE LOS SETENTA

¿Cultura cinematográfica en un país subdesarrollado? Sí, pese a que Cuba tenía muchas limitaciones materiales —no así culturales, artísticas, tradicionales— a causa del acoso y bloqueo estadounidense, desde los inicios del nuevo cine fue tarea prioritaria la construcción de una cultura fílmica, la cual empezó a florecer gracias al alentador impulso que desde su origen brindó el ICAIC a los jóvenes realizadores que pretendían tomar parte en los cambios sociohistóricos que se estaban viviendo, y a los proyectos y programas que pusieron el séptimo arte al alcance del pueblo.

Lo anterior explica la avidez con que el público comenzó a asistir a las salas para ver películas de calidad o de gran valor humano, sobre todo las realizadas por directores connacionales y latinoamericanos. Esto se confirmó más tarde en los festivales internacionales del nuevo cine latinoamericano de La Habana, los cuales se convirtieron en un punto de reunión y encuentro entre la gente del medio (directores, actores, críticos) y espectadores de diversas partes del mundo, que se acostumbraron a la decembrina fiesta de reveladoras imágenes.

Los foros de exhibición dieron posibilidad al diálogo, la discusión y el intercambio de ideas entre los involucrados, quienes buscaban, compartían y encontraban en la diversidad de opiniones el estímulo, la clave o solución para enriquecer la propia experiencia creadora, o bien, en el caso del público, fomentar la capacidad aperceptiva del cine. Y es que, como ya se ha

dicho, además de divertir al espectador, el séptimo arte también puede hacer que este cuestione la realidad y tome conciencia de ella al adoptar una posición activa en el momento en que la ve reflejada en la pantalla o al salir de la sala.

De ahí que, de acuerdo con determinada intención o *propositito*, no es casual que en un país donde, supuestamente, se promueve un cine bajo amplios criterios de libertad creativa, por una ‘sospecha’ o una interpretación mal asociada, este (in)ofensivo medio de diversión, comunicación, información, deformación o transformación, justo por su capacidad reveladora, haya tenido un efecto cuestionador, crítico, en un ambiente de desconfianza y animadversión hacia el medio intelectual como el que se vivió en Cuba durante el quinquenio gris. Tal término, acuñado por el escritor, guionista y editor Ambrosio Fornet, designa la primera mitad de esa década (aunque para algunos se extendió a lo largo de estos diez años), debido a que la situación política generó incertidumbre y afectó a la vida cultural de la isla.

Para explicar este fenómeno, debemos remontarnos a un momento de aguda lucha ideológica y hostilidad estadounidense, cuando se produjo la entrada de Cuba en 1972 al Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME), liderado por la entonces Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), lo que llevó a decidir a un grupo de dogmáticos directivos culturales cubanos que artistas, escritores, intelectuales, homosexuales y religiosos debían ser marginados.

A pesar de esta oprobiosa disposición, y quizás por el consentimiento o preferencia a ciertos directores o por la intención de dar una apariencia hacia el exterior de ‘respaldo y respeto la libertad creativa’, fue posible la realización de cintas como *Ustedes tienen la palabra* (1973), de Manuel Octavio Gómez; *El extraño caso de Rachel K.* (1973), de Oscar Valdés; *De cierta manera* (1974), de Sara Gómez; *Patty-Candela* (1976), de Rogelio París; *La última cena* (1976), de Tomás

Gutiérrez Alea; *No hay sábado sin sol* (1979), de Manuel Herrera; y *Retrato de Teresa* (1979), de Pastor Vega.

Así como la anterior década finalizó con un suceso tan importante como la publicación del manifiesto *Por un cine imperfecto*, de Julio García Espinosa, la de los años setenta lo hizo también con un magno y significativo acontecimiento: la creación e inauguración de la primera edición del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, el cual, a lo largo de 44 años, ha sido una estimulante plataforma para el pluriculturalismo cinematográfico de la región y del mundo.

DÉCADA DE LOS OCHENTA

Durante estos años, las condiciones socioeconómicas de la isla no fueron las más favorables ni cómodas para una libre expresión artística, más aún cuando, por compromiso o imposición, se tendía, si no a imitar, sí a seguir ciertos aspectos del realismo socialista, lo que llevó a escritores, artistas, poetas y cineastas a someter lo imaginativo y lo fantástico para recurrir a temas, modelos y personajes estereotipados. Algunos, por su parte, creyeron incluso haber nacido con los genes de la autocensura; otros, formados en el dogmatismo, traumatizados o desorientados, padecieron por no poder luchar contra ella desde dentro y prefirieron salir de Cuba.

Por supuesto, también encontramos quienes, con valor y un deseo indeclinable de expresar sus inquietudes estéticas, evadieron las normativas y cánones impuestos, y lograron realizar sus obras. Finalmente, tenemos a aquellos que, desde el exterior, sobre todo desde Miami, inconformes con el sistema socialista de la isla, no han dejado de forjar una cuestionadora y significativa obra que, por un lado, refleja el desdén, la crítica y a la vez la añoranza de lo que tiene que ver con Cuba y, por otro, la esperanza, el sueño, la

pesadilla de una vida impostada, o por qué no, el anhelado sueño americano.

Con el cine de la isla se solidarizaron —incluso llegaron a colaborar— escritores, intelectuales, poetas, pintores. Hay que recordar que se estaba pasando de un periodo gris (década de los setenta) a otro más oscuro, quizás negro (décadas de los ochenta y noventa), en el que Alfredo Guevara, el ideólogo y artífice del ICAIC, dejó la presidencia de este organismo (1982) para ocupar el cargo de embajador extraordinario y plenipotenciario de Cuba en la UNESCO.³ Su lugar lo ocupó Julio García Espinosa, quien junto al poeta y periodista colombiano Gabriel García Márquez y el poeta y cineasta argentino Fernando Birri, creó e instauró la Escuela Internacional de Cine y TV (EICTV) de San Antonio de los Baños. Fundada el 15 de diciembre de 1986, gracias al apoyo del gobierno cubano, esta institución se propuso ser un espacio para estudiantes de América Latina, África y Asia que buscaban la experiencia cinematográfica y el aprendizaje de recursos técnico-lingüísticos para ponerlos en práctica en sus propios países.

Como escuela de formación artística, la EICTV, a cargo de su primer director, Fernando Birri, puso en práctica una filosofía particular: enseñar no con maestros profesionales, sino con cineastas activos, capaces de transmitir conocimientos avalados por la práctica en carne viva y una constante actualización. Así, desde su creación, miles de profesionales y estudiantes de distintas latitudes han convertido este colegio en un espacio para la diversidad cultural de alcance multinacional, por lo que se le llamó en algún momento Escuela de Todos los Mundos.

En cuanto a la producción, cabe destacar que durante esta década los cineastas cubanos, nutridos de múltiples experiencias vivenciales y artísticas, abordaron preocupaciones históricas y sobre la realidad inmediata, buscaron una

3 Organismo internacional que le confirió la Mellada de Plata del Círculo de Bellas Artes en 1985, y la Medalla de Oro Federico Fellini en 1986.

mayor comunicación con el público y rehuyeron a la simplificación. De ello dan cuenta cintas como *Guardafronteras* (1980), de Octavio Cortázar; *Cecilia* (1982), de Humberto Solás; *Amada* (1983), de Humberto Solás y Nelson Rodríguez; *Tiempo de amar* (1984), de Enrique Pineda Barret; *Una novia para David* (1985), de Orlando Rojas; *Plaff* o *Demasiado miedo a la vida* (1988), de Juan Carlos Tabío; y *La soledad de la jefa de despacho* (1989), de Rigoberto López.

Estos filmes, de una u otra forma, definen y reflejan el modo de ser cubano, su manera de amar, preocupaciones e inconformidades, sus habilidades para resolver problemas, pero también su incapacidad o impotencia para salir del círculo, de la jaula, en busca de una realidad

distinta, de una libertad que tal vez no encuentre, pero que le permitiría vivir otro sueño o pesadilla a costa, incluso, de perder su identidad.

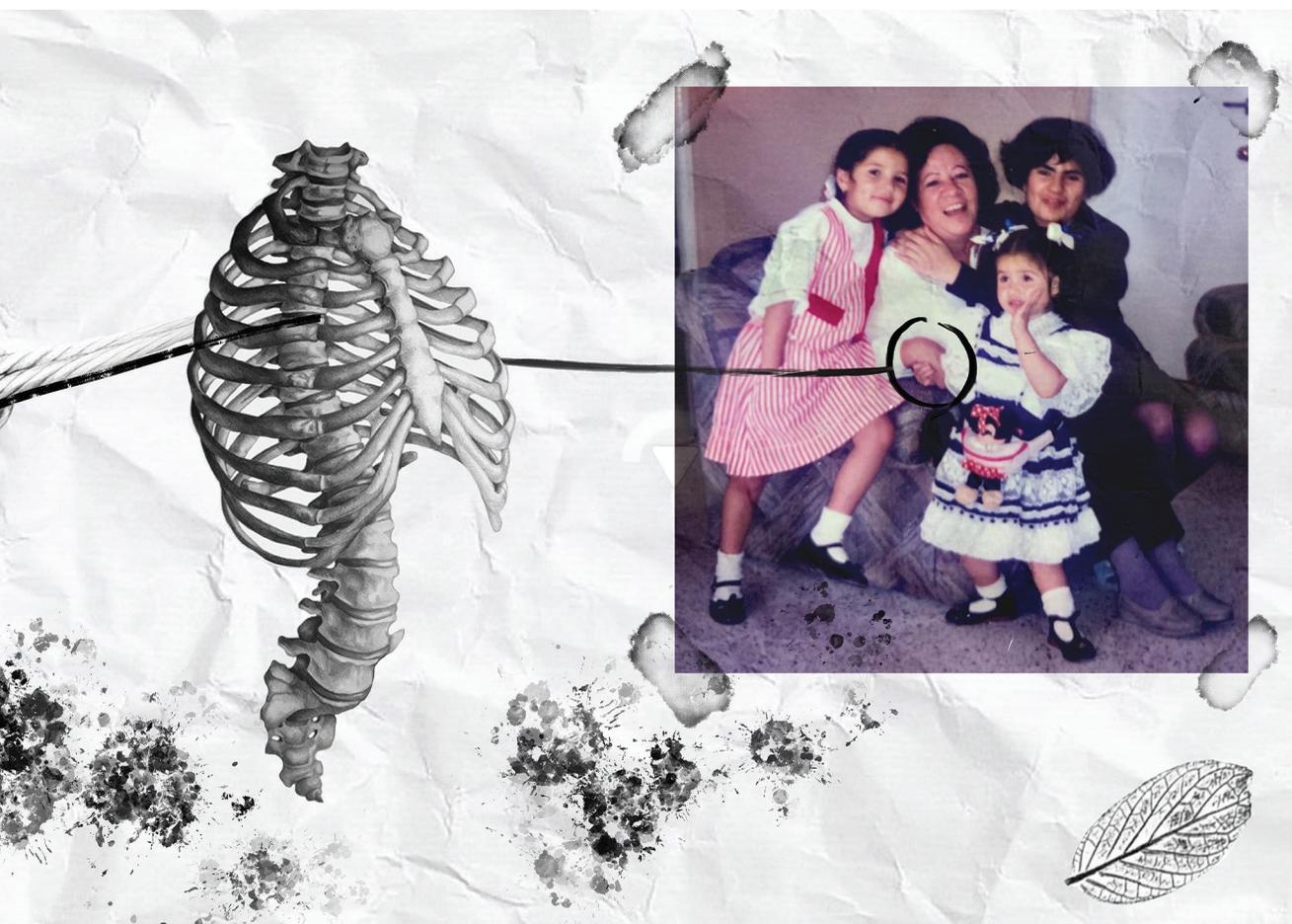
Con respecto a este último punto, debido al reducido apoyo económico que ha tenido la industria cinematográfica cubana desde la década de los noventa, se observa en las cada vez más frecuentes coproducciones, sobre todo con España, una tendencia (¿impuesta?) a la comedia fácil para el gusto ibérico. Por otro lado, encontramos el problema del cine cubano hecho desde fuera (exógeno), sobre todo desde Miami, transplantado o ambientado en escenarios Hollywood, el impostado ‘paraíso’ del sueño americano en el que viven quienes de forma anhelante e idealista han logrado salir del ‘infierno’ de la isla.



Sin título (2021). Técnica mixta: Paola Saldaña.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.

Lo antes expuesto nos lleva a concluir que, si bien pese a dificultades de todo tipo (sobre todo económicas), el nuevo cine cubano, bajo la consigna antiimperialista del cine imperfecto, logró consolidar en sus primeras décadas (sesenta-setenta) una industria nacionalista (ICAIC) que le permitió producir y consumir un arte social, triunfalista, exaltador sobre todo de los logros del nuevo régimen, desde la tercera década (ochenta), con un sentido más osado y autocrítico, empezó a mostrar la otra cara de una sociedad cada vez más descontenta e inconforme con la falsa utopía que se le había prometido y que, desde dentro o fuera del país, manifestó mediante estos filmes sus reclamos y desacuerdo con el sistema.

Por tanto, y más allá de criterios manieristas o que pretendan comparar su técnica o financiamiento con el primer y segundo cine (hollywoodense y europeo, respectivamente), considero que el cine imperfecto, simbiótico emblema del tercer cine latinoamericano, es digno ejemplo del séptimo arte tercermundista, no solo por su solidario entusiasmo y compromiso con quienes, en particular durante las primeras tres décadas de la Revolución cubana, llevaron a cabo una importante labor sociocultural en la isla, sino por la posición descolonizadora que lo llevó a emanciparse de manera digna del oligopolio estadounidense, así como por su consecuente praxis a favor o cuestionando el sistema que lo hizo y ha hecho posible.





Si me gustan las ballenas... ¿Por qué colecciono chaperas?

—20 Nov—

Sin título (2021). Técnica mixta: Paola Saldaña.
Prohibida su reproducción en obras derivadas.

REFERENCIAS

- Cabezón, Luis A. y Feliz Gómez-Urdá (2003), *La producción cinematográfica*, Madrid, Cátedra.
- De la Peza, Carmen (1998), *Cine, melodrama y cultura de masas*, México, Centro Nacional de las Artes/Dirección General de Publicaciones.
- García Espinosa, Julio (1976), *Por un cine imperfecto*, Madrid, Castellote Editor.
- García Espinosa, Julio (1988), “Cine latinoamericano, ¿realidad o ficción?” y “Por un cine imperfecto”, en Teresa Toledo, *10 años del nuevo cine latinoamericano*, vol. III, Madrid, Verdoux.
- Getino, Octavio (1998), *Cine y televisión en América Latina. Producción y mercados*, Santiago de Chile, CICCUS.
- Getino, Octavio (1990), *Cine latinoamericano, economía y nuevas tecnologías*, México, Trillas.
- Gubern, Román (2003), *Historia del cine mundial*, Barcelona, Lumen.
- Paech, Anne y Joachim Paech (2002), *Gente en el cine. Cine y literatura hablan de cine*, Madrid, Catedra.
- Shohat, Ella y Robert Stam (2002), *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona, Paidós.

VÍCTOR NAVA MARÍN. Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas y en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), México. Además de actor y director teatral, fue académico universitario de la Universidad Autónoma del Estado de México (UAEM), México, corrector de estilo para el Fondo de Cultura Económica, Publicaciones Cultural y Comunicación Social del gobierno estatal; y coordinador editorial en la Subdirección Editorial del Instituto Mexiquense de Cultura. Autor de *Tres décadas de teatro en la UAEM: para conjurar la desmemoria* (en coautoría con Esvón Gamaliel) (2001), *Fandango de los muertos. 30 años. Crónica de una muerte teatralizada* (en colaboración con Rubén López) (2016); y *Cinco décadas de cineclubismo en la UAEM. Relato narrativo testimonial. Alcances y perspectivas* (en coautoría con Marco Antonio Almazan López) (2018). Es frecuente colaborador en revistas y publicaciones de carácter cultural, entre ellas *Castálida* y *La Colmena*. Actualmente, estudia la maestría en Humanidades: Estudios Latinoamericanos por la UAEM.