

Cine cubano post-68: Los presagios del gris*

Juan Antonio García Borrero

1

Es pura casualidad que por las fechas que escribo estas líneas se cumplan cuatro décadas de la realización de *Memorias del subdesarrollo* (1968), de Tomás Gutiérrez Alea, y *Lucía* (1968), de Humberto Solás, dos de las películas que mejor anuncian la imprevista madurez que, por entonces, iba conquistando el cine cubano revolucionario.

Evitaré hundirme en el fetichismo de las «efemérides», porque las fechas históricas, por sí solas, no aportan profundidad alguna al verdadero conocimiento, y mucho menos contribuyen a que los seres humanos ganemos conciencia del tremendo privilegio que significa estar vivos «en este preciso instante». Pero 1968, como todos sabemos, fue también un año que marcó de manera violenta el imaginario colectivo mundial: fue el año del «Mayo francés», de la «Primavera de Praga», de la matanza de la Plaza de las Tres Culturas en México, de los asesinatos de Martin Luther King y Robert Kennedy en los Estados Unidos, del recrudecimiento del conflicto de Viet Nam, y como consecuencia de este, del advenimiento de un movimiento pacifista que pregonaba a ritmo de rock sus deseos de «hacer el amor, y no la guerra».

* Conferencia leída por su autor, el 2 de septiembre del 2008, en el Centro Teórico-Cultural Criterios (La Habana), como parte del ciclo «La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión», organizado por dicho Centro.

2 Juan Antonio García Borrero

En Cuba, los tiempos no eran menos arduos. Aquel año, nombrado «Año del Guerrillero Heroico» como un modo de rendir homenaje a Ernesto Che Guevara, muerto en las selvas de Bolivia en octubre de 1967, había comenzado con el enjuiciamiento público en el mes de enero del veterano Aníbal Escalante, quien junto a otras 35 personas, era acusado de fomentar la «microfracción» dentro del Partido Comunista Cubano. El 13 de marzo se iniciaría la «Gran Ofensiva Revolucionaria», y en ese mismo mes Heberto Padilla publicaba en *El Caimán Barbudo* unas consideraciones a favor de Guillermo Cabrera Infante, escritor que dos meses más tarde decide romper públicamente con la Revolución.

Ese escenario se complicará mucho más cuando en octubre de aquel año el propio Padilla obtiene el premio de poesía «Julián del Casal» con su excelente poemario *Fuera del juego*, y Antón Arrufat el de teatro con *Los siete contra Tebas*. Ambos serán publicados por la UNEAC al mes siguiente, pero con un prólogo donde se les considera «ideológicamente contrarios a nuestra Revolución»;¹ por su parte, en la revista *Verde Olivo* comienzan a aparecer artículos de alguien que firma con el seudónimo «Leopoldo Ávila», a través de los cuales se descalifican duramente escritores como Padilla, Arrufat, Cabrera Infante, Virgilio Piñera, René Ariza, entre otros.

Es importante no perder de vista lo anterior, porque sólo así podremos tener una idea concreta de las circunstancias socio-políticas en las que debieron moverse los cineastas en ese 1968 tan crispado. El ICAIC, gracias sobre todo a la figura de Alfredo Guevara, y a las distintas polémicas sostenidas por los cineastas con figuras políticas como Blas Roca o Edith García Buchaca, había logrado establecer y defender otra tendencia en medio de aquella furiosa andanada ideológica contra todo aquello que oliera a arte problemático. Los cineastas (algunos con antecedentes de formación marxista en «Nuestro Tiempo») parecían más involucrados que nunca en el esfuerzo de poner el cine que hacían en función de explorar y discutir problemas incómodos de la sociedad (allí están documentales tan controvertidos como *Coffea Arabica* (1968), de Nicolás Guillén Landrián, *En la otra isla* (1968) y *Una isla para Miguel* (1968), ambos de Sarita Gómez, además de la mencionada *Memorias del subdesarrollo*).

Tomando en cuenta la complejidad del contexto, mi propuesta de lectura de lo acontecido en el cine cubano a partir de 1968, pretende ir más allá de esa pose de «anticuario» que alguna vez Nietzsche les reprochara a

¹ Heberto Padilla, *Fuera del juego*, Ediciones UNIÓN, La Habana, 1969, p. 15.

los historiadores. Igual aspiro a soslayar la tentación de ejercer una historiografía «monumentalista», a pesar de que alrededor de aquel año se consiguieron algunas de nuestras cintas más perdurables. Me interesa mucho más adentrarme en ese período dejándome guiar apenas por esa intuición crítica que exigía Benjamin, cuando hablaba de pasarle «el cepillo a contrapelo» a la Historia, pues sólo examinando de ese modo el conjunto de películas, ideas, y acciones, llegaríamos a detectar el impacto negativo que sobre el mismo tuvieron (y sigue teniendo), las políticas culturales legitimadas en el período que Ambrosio Fornet acuñó como «el Quinquenio Gris».

Aunque a estas alturas del conocimiento sabemos que la verdadera investigación ha de ir más allá de la acumulación cansina de hechos y anécdotas, pienso que en el caso del ICAIC es imprescindible bosquejar de modo exhaustivo el mapa de ideas sobre el que se movía este. Hasta hace poco, la historia del ICAIC (que, dicho sea de paso, se sigue confundiendo con la historia del cine cubano) solía lucir ante nosotros armónica, sin fisuras ni sobresaltos interiores, como si de un sitio arcádico se tratara. Hoy, gracias a los libros testimoniales de Alfredo Guevara,² Tomás Gutiérrez Alea,³ Fausto Canel,⁴ o Alberto Roldán,⁵ entre otros, descubrimos que es preciso aproximarse a esa «Historia» como si de un relato a lo *Rashomón* se tratara.

De allí que si quisiéramos estudiar con un mínimo de seriedad los efectos del «Quinquenio Gris» sobre la producción del ICAIC, tengamos que tener en cuenta dos perspectivas que interaccionan entre sí: es decir, tendríamos que tomar en cuenta los debates del ICAIC con sus adversarios externos, pero también las polémicas interiores que se vivieron dentro de esa institución.

² Alfredo Guevara, *Revolución es lucidez*, Ediciones ICAIC, La Habana, 1998; Alfredo, Guevara-Cesare Zavattini, *Ese diamantino corazón de la verdad*, Editorial Iberautor Promociones Culturales S.L., 2002; Alfredo Guevara, *Un sueño compartido* (Alfredo Guevara-Glauber Rocha), Iberautor Promociones Culturales S. L., 2002; Alfredo Guevara, *Tiempo de fundación*, Iberautor Promociones Culturales S. L., 2003.

³ Tomás Gutiérrez Alea, Titón, *Volver sobre mis pasos* (Una selección epistolar de Mirtha Ibarra), Ediciones y Publicaciones Autor, Madrid, 2007.

⁴ Fausto Canel, *Ni tiempo para pedir auxilio*, Ediciones Universal, Miami, 1991.

⁵ Alberto Roldán, *La mirada viva*, Ediciones Universal, Miami, 2002.

2

Para comenzar ese análisis, quisiera remontarme, aunque sea de forma breve, al «kilómetro cero» de la historia del cine revolucionario; o lo que es lo mismo, al momento en que surge el ICAIC. En este punto, citaré un fragmento algo extenso de una carta que el 2 de enero de 1959, apenas un par de días después de anunciarse la derrota del general Fulgencio Batista, el célebre cineasta italiano Cesare Zavattini le envía desde Roma a Alfredo Guevara, futuro presidente de la institución:

Le escribo con el corazón feliz por la gran noticia: la huida de Batista. Mi alegría es todavía más intensa porque pienso en la suya, en la de mis otros jóvenes amigos cubanos, en todos los que conocí en Cuba y que también con su amor por un cine neo-realista se expresaban en contra de la dictadura. Estoy seguro de que Fidel Castro se valdrá del cine, tan reprimido por Batista, como el medio más idóneo para conocer y hacer conocer los problemas de Cuba: lo que no significa, insistamos en ello, una cinematografía didáctica, sino simplemente una temática, históricamente interesante y pertinente, desarrollada en el ámbito del espectáculo. (...) Ustedes están en la situación ideal, así como estuvimos nosotros, inmediatamente después de la caída del fascismo, para desvincular el cine de las rémoras industriales y hacerlo devenir el medio de expresión político y a la vez poético de la gran aventura democrática hacia la que se están encaminando. (...) No se preocupen del arte ahora. Estoy cada vez más convencido de que el arte lo encontrará en medio del camino quien pone más seriedad y pasión en la confesión.⁶

Hay varias razones para tener en cuenta esta carta. La primera: porque la suscribe tempranamente uno de los cineastas más renombrados de su época, lo cual nos da idea del conjunto de expectativas que movilizó el triunfo de las fuerzas encabezadas por Fidel Castro en el imaginario colectivo de la izquierda mundial de ese período, siendo como era Cuba hasta entonces, una isla más bien ignorada en el gran mapa mundial. La segunda, porque en lo enunciado por Zavattini puede encontrarse resumido ese con-

⁶ Alfredo Guevara y Cesare Zavattini, *Ese diamantino corazón de la verdad*, Iberautor Promociones Culturales S.L, Madrid, 2002, p. 38.

junto de aspiraciones éticas que más tarde dará cuerpo al quehacer intelectual y práctico de los cineastas agrupados en el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos. Y la tercera, porque lo que el cineasta italiano expresaba en cuanto a revolucionar el modo de producción y representación hegemónicos, estaba en el centro de los debates que, por entonces, comenzaban a configurar al llamado «cine moderno».

Tales razones deberían bastar para entender que el análisis del cine revolucionario tendría que partir siempre desde la complejidad, dejando a un lado esa tendencia historiográfica que, en sus dos vertientes más populares, simplifica la explicación del acontecimiento a través de dos relatos contrapuestos: uno, el que propone la simple apología teleológica del episodio, y el otro, el que formula la satanización de ese evento en virtud de una clara antipatía política. En ambos extremos se percibe una debilidad común: la carencia de una perspectiva de conjunto donde sea posible detectar las diversas tensiones que, tanto hacia adentro como hacia fuera, movilizaron a los seres humanos concretos que participaban en aquel proyecto.

En tal sentido, lo interesante sería explorar las consecuencias reales que para la cultura nacional iba teniendo hacia 1968 ese movimiento, ya que a diferencia de la literatura, de la plástica, o del teatro, en Cuba no existía una tradición anterior a la cual superar o negar. Esto quiere decir que con el surgimiento del ICAIC no sobrevino fractura ideológica alguna con quienes ejercían la labor de cineastas antes de 1959, en tanto se trataba de *fundar algo que no existía*, aunque sí existía una tradición crítica representada, entre otros, por Mirta Aguirre, José Manuel Valdés Rodríguez, y Mario Rodríguez Alemán, donde el enfoque ideológico de las apreciaciones lo determinaba todo.

La pregunta, entonces, sería esta: ¿cuánto de lo fundado por el ICAIC estaba significando un crecimiento real en el orden cultural de la nación, y cuánto y por qué se vio impedido de cumplir con aquello que planteaba Zavattini, cuando hablaba del cine «como el medio más idóneo para conocer y hacer conocer los problemas de Cuba»?

3

Antes de adentrarnos en la revisión crítica de las prácticas cinematográficas fomentadas en el período de los 70, valdría la pena examinar el conjunto de consideraciones intelectuales que existían acerca del cine antes de 1959, pues de ese modo entenderíamos un poco mejor la singularidad del ICAIC

como organismo cultural. Un esquema superficial de las diversas posiciones que se mantenía con relación al cine antes del triunfo revolucionario, podría graficarse del siguiente modo:

a) la que representaban Ramón Peón, Manolo Alonso, o Mario Barral, cuyos intereses podríamos asociarlos al fomento de una industria nacional a imagen y semejanza del modelo hegemónico caracterizado por Hollywood y sucedáneos;

b) la que defendían los críticos José Manuel Valdés Rodríguez y Mirta Aguirre, donde predominaba el uso del cine como un instrumento ideológico capaz de neutralizar la penetración cultural norteamericana;

c) la que simbolizaba el pequeño grupo de «Nuestro Tiempo», integrado por jóvenes como Tomás Gutiérrez Alea, Julio García Espinosa, Alfredo Guevara, o Julio Massip, que si bien compartían varios de los presupuestos ideológicos de los críticos mencionados con anterioridad, le incorporaban a sus pretensiones un matiz práctico, como puede ejemplificar la filmación de *El Mégano*;

d) la representada por Germán Puig y Ricardo Vigón (fundadores de la primera Cinemateca Cubana), más apegada a la concepción del cine como expresión artística ajena a cualquier tipo de reivindicación política.

e) la que un crítico como Guillermo Cabrera Infante defendía (más tarde encarnada en *Lunes de Revolución*), donde predomina la cinefilia ilustrada, y que se emparenta con la que desde *El Diario de La Marina* promovían Francisco Ichaso y Walfredo Piñera;

f) la promovida por la Organización Católica Internacional de Cine (OCIC), que tenía como fin velar y evaluar el contenido moral de aquellos filmes que se exhibían al público;

g) la propugnada por la publicación *Cine Guía*, cuyo director Manolo Fernández, luego del triunfo revolucionario, se convertiría en el primer responsable de la Comisión de Estudio y Clasificación de Películas (antiguamente Comisión Revisora de Películas).

La entrada de los rebeldes a La Habana, así como el anuncio de que sería creado un Instituto de Cine, obviamente pondría en tensión todas esas fuerzas sumergidas que ya existían. Que triunfara la posición c) representada por «Nuestro Tiempo» tiene mucho de coyuntural, si tomamos en cuenta la antigua amistad de Fidel y Alfredo Guevara, y que determinó que el segundo pudiera formar parte del selecto «Grupo de Tarará», ese donde paralelo a las decisiones legales que se tomaban por parte del gobierno de Manuel Urrutia, se diseñaron las leyes más radicales que pondría en prácti-

ca en lo adelante la Revolución, incluyendo la creación del ICAIC. Esta coyuntura es real, pero también es cierto que de todos esos grupos, los miembros de «Nuestro Tiempo» eran los que más cercanos se mostraban al concepto de «modernidad cinematográfica» que entonces comenzaba a dominar en el mundo, amén de que Gutiérrez Alea y García Espinosa eran los únicos con formación académica en Europa.

En esta etapa en que se crea el ICAIC (marzo de 1959), la Revolución todavía estaba bien lejos de declararse socialista, por eso es que en aquel primerísimo Consejo de Dirección aún pueden trabajar juntos Alfredo Guevara, Guillermo Cabrera Infante, y Tomás Gutiérrez Alea. Por otro lado, no había que ser marxista para ver como algo natural el hecho de que el cine se convirtiera en un vehículo de propaganda de las principales medidas anunciadas por el gobierno, y aquí nos pueden ser útiles las reflexiones que Ramón Peón (alguien que intenta una y otra vez entrar en el naciente ICAIC, pero no lo logra) le envía a Fidel en carta pública el 2 de febrero de 1959, es decir, un mes antes que quede creado el Instituto:

Dr. Fidel Castro:

Los que hemos soñado durante tantos años con hacer ver al Gobierno –los distintos gobiernos que han regido los destinos de nuestra República, desde Machado hasta Batista-, que al hablar de cine, había que tener en cuenta algo más que el simple aspecto de la cinematografía como espectáculo e industria, hemos visto un rayo de luz en las tinieblas, cuando hemos oído al H. Sr. Presidente de la República, y al líder máximo de la Revolución, mencionar el propósito del Gobierno Revolucionario de impulsar la cinematografía cubana. (...)

El Cine sirve para muchas cosas, no sólo para entretener. No puede olvidarse que es el espectáculo predilecto de las masas, el espectáculo del pueblo –ese pueblo al que usted le interesa tanto identificar con sus prédicas y con su gobierno.

Cuando tenga tiempo de hablar diez minutos de cine, sólo diez minutos, que estoy seguro que serán de gran utilidad, deme la oportunidad de aclarar por qué yo tengo tanta fe en que el cine pueda ser su mejor aliado en la reestructuración de la nueva Cuba que soñó Martí, y usted quiere que se convierta en realidad ahora.

Yo me inclino a creer que el cine puede completar el milagro que usted, con su tenacidad y heroísmo, logró plasmar con la huida del tirano. Felicidades mil y que Dios lo bendiga.⁷

Hoy es fácil constatar cómo en los meses iniciales de la Revolución había un consenso mayoritario que pasaba por encima de las diferencias ideológicas más puntuales. Ese estado de ánimo era también hijo de una circunstancia donde la cercanía geográfica a los Estados Unidos, contribuyó a consolidar la imagen de la pequeña isla como símbolo de la lucha contra el imperialismo. En nombre de ese combate contra un adversario mayor se postergó el debate de las diferencias internas, esas que por naturaleza están presentes en cualquier entramado social. La prueba más intensa de que esas diferencias nunca dejaron de existir la propició precisamente un documental del cual se sigue hablando muchísimo, pero que pocas personas contextualizan: *PM* (1961), de Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal, no sólo es esa película «inofensiva» que propició la actual política cultural revolucionaria con las famosas palabras de Fidel («Dentro de la Revolución todo; contra la Revolución nada»), sino que fue la cinta que introdujo en el contexto cubano el problema de cómo representar «la realidad revolucionaria» desde una perspectiva que no fuera únicamente apologética.

El hecho de que no exista un juicio unánime sobre «la realidad» (que es por naturaleza ambivalente), propiciaría que muy pronto se pusieran en evidencia la relatividad de los criterios evaluativos que cada grupo iba esgrimiendo. La censura por parte del ICAIC de *PM* «por ofrecer una pintura parcial de la vida nocturna habanera, que empobrece, desfigura y desvirtúa la actitud que mantiene el pueblo cubano contra los ataques arteros de la contrarrevolución a las órdenes del imperialismo yanqui»⁸ era, si no se tienen en cuenta las luchas por el poder cultural que se movían detrás del escenario, una verdadera desmesura. Como desmesuradas fueron las objeciones casi idénticas que Blas Roca le opusiera un par de años más adelante a la programación diseñada por el ICAIC, utilizando casi la misma termi-

⁷ Ramón Peón, «Carta abierta al Gobierno Revolucionario y al Doctor Fidel Castro», en *Cinema*, n° 195, La Habana, 8 de febrero de 1959, p. 10. Citado por Luciano Castillo y Arturo Agramonte en *Ramón Peón: el hombre de los glóbulos negros*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2003, pp. 192-193.

⁸ William Luis, *Lunes de Revolución. Literatura y Cultura en los primeros años de la Revolución Cubana*, Editorial Verbum S. L., 2003, p. 223.

nología, y en la cual se invoca a ese ente abstracto conocido por «nuestro pueblo», en nombre del cual se dictan raseros colectivos.

Lo interesante, a los efectos de este texto, es estudiar de qué manera los cineastas del ICAIC pudieron lidiar con esos conceptos empobrecedores de la «realidad» que manejaban ciertos funcionarios culturales de entonces. Durante los 60 no todo el cine que se hizo en esa institución pretendía ser «moderno», pero sí predominaba el clima de discusión colectiva en la esfera pública, presente lo mismo en las polémicas que sostenían, como en los textos que publicaban en la revista *Cine Cubano*, o en las propias películas. Dentro del cine cubano de la época «la realidad» era algo poroso que admitía matices, y hasta la presencia del «otro», como puede apreciarse en algunos de los documentales de Sara Gómez. En sentido general, el cine era aceptado todavía como una vía para incentivar la discusión sobre la realidad, y no para imponer un criterio único, en tanto el propio Alfredo Guevara se había encargado de aclarar que «(l)a propaganda puede servirse del arte, debe hacerlo. El arte puede servir a la propaganda revolucionaria, debe hacerlo. Pero el arte no es propaganda, y ni en nombre de la revolución resulta lícito el escamoteo de sus significaciones».⁹

Lo que me interesa resaltar con la observación anterior es que la creación del ICAIC en modo alguno obedeció a un propósito ideológico explícito, pues por la fecha en que se organizó el instituto todavía la Revolución no se había declarado socialista. Había una euforia plural que combinaba la ansiedad nacionalista con el mesianismo social, lo cual, en lo que a cine se refiere, buscaba conformar una identidad colectiva que neutralizara la caricatura que tanto filme de Hollywood se estaba encargando de enfatizar. Pero mientras Ramón Peón, Manolo Alonso, o Mario Barral, se esforzaban por lograr un «cine nacional» acorde a los moldes de representación y producción más convencionales, el grupo «Nuestro Tiempo» (y también posteriormente los que hicieron *PM*) buscaban la conformación de esa identidad fílmica nacional en lo que sucedía fundamentalmente en Europa, es decir, en lo que hoy conocemos por «cinematografías modernas».

La violenta ruptura socio-política que implicó la Revolución coincidió con esos aires de renovación fílmica no menos violenta que se respiraba en las cinematografías italianas, francesas, británicas, polacas, entre otras. En el interior de Cuba se vivía una genuina revolución, con cambios sociales impensables dada la cercanía geográfica a los Estados Unidos, y para los

⁹ Alfredo Guevara, «Alfredo Guevara responde a las 'Aclaraciones'», en *Revolución es lucidez*, Ediciones ICAIC, La Habana, 1998, p. 204.

jóvenes aspirantes a cineastas también era importante que el aporte de ellos no se quedara en una simple revuelta de salón. Ya sé que suena injusto, pero la vida es por esencia injusta, y tanto Ramón Peón, como Manolo Alonso, como Mario Barral, por mencionar apenas algunos, llegaron envejecidos a esa coyuntura donde, parafraseando el título de un famoso filme contemporáneo, sencillamente el ICAIC no era un país para «viejos».

4

En 1968, tras la publicación de los libros *Fuera del juego*, de Heberto Padilla, y *Los siete contra Tebas*, de Antón Arrufat, el campo intelectual cubano pareció quedar simétricamente dividido en dos: «dogmáticos» y «liberales». Al menos, esos son los términos que utiliza Alfredo Guevara para describir el par de fuerzas ideológicas que de manera más visible, batallaban por obtener la hegemonía en aquellas fechas. Claro, esta misma consideración nos permitiría ensayar otra interrogante: si los del ICAIC no eran liberales, ni eran dogmáticos, ¿qué eran entonces?

Las polémicas protagonizadas por el ICAIC hasta ese momento sugerían, en efecto, una alternativa a esa diada descrita con anterioridad. El ICAIC semejaba una especie de electrón suelto dentro del contexto cultural revolucionario, pues tal como Guevara había expresado en su polémica con Blas Roca, el Instituto no sabía «de otros lineamientos culturales que los que emanan del discurso de Fidel en la reunión con los intelectuales»,¹⁰ y algunas de las últimas películas producidas (*La muerte de un burócrata*, *Desarraigo*, *Memorias del subdesarrollo*) daban fe de una relativa independencia crítica. No obstante, en el contexto de esa lucha entre «liberales» y «dogmáticos», el propio Guevara argumentaría la posición del ICAIC del siguiente modo:

Por otra parte, sí quiero decir –y repito las palabras dichas entonces- el modo de tomar un juicio rápido ante una situación que se desencadena y sobre la que se supone que de un modo u otro habrá que pronunciarse, es el siguiente para un revolucionario, de acuerdo con mi concepto: preguntarse, ante todo, dónde está la revolución. Es decir, en esa discusión, dónde está situada la revolución y a partir de la respuesta necesaria, de la respuesta que tiene que encontrarse, empezar a actuar. Creo que no había dudas que

¹⁰ Ob. cit., p. 206.

la revolución estaba situada en ese momento –y en las semanas siguientes esto se marcó de un modo mucho más claro-, en las posiciones de *Verde Olivo*, es decir, que *Verde Olivo* se convertía en un vocero de la revolución, y que para situarse en el campo de la revolución había que situarse en ese campo, ese es mi criterio, y sólo a partir de entonces, sólo a partir de situarse en el campo de la revolución, empezar a analizar si la revolución estaba utilizando los medios mejores, si sobre todo los estaba utilizando del modo más eficaz.¹¹

El problema de la anterior reflexión es que, una vez más, el término «revolución» volvía a ser algo impreciso, casi imposible de definir. Y otra vez quedaba en terreno de nadie la pregunta esencial: ¿quién decide, y sobre qué bases, el sentido más importante de la Revolución?, ¿ese sentido y alcance es monopolio de unas pocas personas, o se construye de manera colectiva, a diario, como la vida misma?, ¿qué circunstancias racionales (y sobre todo humanistas) podían legitimar que fuera más revolucionaria la posición de Leopoldo Ávila (que iba desde el extremismo ideológico a la homofobia más detestable) que la de los autores criticados por este?, ¿por qué si toda revolución es concebida por los hombres para mejorar un determinado orden de cosas, y todos los hombres, por humanos, se equivocan, quedaba descalificada la poesía crítica de Heberto Padilla?, ¿por qué *Fuera del juego* y *Los siete contra Tebas* no, y *Verde Olivo* sí?

Aquí se tendrá que tener en cuenta lo que ya para entonces era una consumación dentro del imaginario colectivo: la presencia simbólica de un adversario mayor identificado como «imperialismo», y cuya simple invocación movilizaba hacia el consenso a las fuerzas más encontradas del período. Desde luego que esta construcción simbólica formaba parte de un conjunto de expectativas más generales, donde entraban en juego los intereses de aquellos países latinoamericanos que veían en la Revolución Cubana un paradigma de su propia mejoría, así como la complejidad de un escenario político mundial en el cual dos grandes potencias (Estados Unidos y la Unión Soviética) pugnaban de manera sorda por legitimar sus propios sistemas sociales. En el interior de Cuba podían existir (y de hecho existían) diferencias entre «liberales» y «dogmáticos», sobre todo a la hora

¹¹ Alfredo Guevara, «La política de nuestra dirección revolucionaria ha sido la de sembrar y desarrollar conciencia», en *Tiempo de fundación*, Iberautor Promociones Culturales, 2003, p. 160.

de entenderse el lugar del individuo dentro de la Historia, pero ya fueran los de *Lunes de Revolución*, los del ICAIC, o los del Partido Socialista Popular, todos guardaban en común la antipatía al «imperialismo», y asociado a esto, trataban de demostrar que era posible la cimentación de una sociedad más justa que aquellas que hasta entonces se conocían.

Los cineastas de los 60 tuvieron un papel decisivo en el refuerzo de ese interés colectivo. Sus películas fueron realizadas con más entusiasmo que profesionalismo, pero tenían a su favor la sinceridad de lo que anhelaban. De allí la precoz elocuencia de una escuela documental que registraba con verdadera vehemencia cada uno de los cambios sociales que iban aconteciendo. Críticos como Mirta Aguirre, a propósito del primer «Festival de Cortometrajes» del ICAIC exhibido en el cine La Rampa, no pudieron mantener una distancia, llegando a suscribir apologías como las que siguen:

Pero postura crítica o no postura crítica – también, en parte, jubilosamente por ella misma- se sentía con frecuencia el impulso de abrazar a mucha gente. A Fandiño por ese logro fino, acabado, de vigor y buen gusto sin caídas que es la *Carta del presidente Dorticós a los estudiantes de Chile*; a Eduardo Egea por sus impecables, sobrias, apasionadas narraciones; a Julio García Espinosa y a los fotógrafos de *Patria o Muerte* por la avasallante fuerza de su documental; a Oscar Torres por la trémula transparencia que tuvo para aproximarse a la tragedia carbonera de la Ciénaga de Zapata; o a Fariñas o a Nilo Rodríguez por sus músicas; o a Pepe Massip por su breve saga tropical dedicada al Ejército Rebelde. Y a Alfredo Guevara, que ha sabido hacer y dejar hacer, que es saber difícil que dominan pocos. Y a Santiago Álvarez, por supuesto, diario héroe del Departamento de Cortometrajes del ICAIC.¹²

Esto lo escribía Mirta Aguirre en el periódico *Hoy* el 3 de agosto de 1960. Todavía Alfredo Guevara no había sufrido los embates de esa ala marxista más intransigente representada por Blas Roca, que veía en la política de programación del Instituto un peligro para «nuestro pueblo», ni Jorge Fraga había replicado públicamente las consideraciones que Edith García Buchaca vertiera en *La Gaceta de Cuba* sobre un debate sostenido por los cineastas, ni Gutiérrez Alea había polemizado con los profesores

¹² Mirta Aguirre, «Festival de Cortometrajes», en *Crónicas de cine*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1989, p. 354.

Sergio Benvenuto y Juan J. Flo a propósito de ese mismo documento. Tampoco Mirta Aguirre había dado a conocer en la revista *Cuba Socialista* su ensayo «Apuntes sobre la literatura y el arte», que aunque no menciona de manera explícita el documento firmado por los cineastas, alude de manera crítica a varios de los argumentos sostenidos allí, lo que propiciaría otra réplica de Jorge Fraga. El grueso de estos debates sostenidos en la esfera pública sirvió para afianzar la imagen de un ICAIC que al tiempo que pregona fidelidad absoluta al proyecto socialista, también velaba con igual celo por el respeto a la complejidad artística, lo que propició que hacia finales de los 60 se lograran las que hoy todavía muchos consideran las mejores películas del cine cubano.

No obstante, la posición de Alfredo Guevara respecto a *Verde Olivo* dividió el punto de vista de los cineastas. Si para Gutiérrez Alea, «(...) no es mejor estar fuera del juego. Se está dentro o contra, pero lo otro es una simple cobardía. Es decir, una manifestación de egoísmo tan mezquina como cualquier otra»,¹³ para otros como Fausto Canel, Roberto Fandiño, Eduardo Manet, Fernando Villaverde, o Ramón F. Suárez, lo correcto era mantener la distancia. Una distancia ideológica que muy pronto se tradujo en distancia física. Es decir, en exilio.

Por tanto, hablar del cine cubano post-68 implicaría hablar de las películas que se hicieron, pero también de las películas que se dejaron de hacer, ya sea porque un grupo de cineastas decidieran distanciarse voluntariamente del proceso, o ya sea porque las presiones ejercidas por las circunstancias aconsejaron postergar de momento cualquier invitación a seguir el camino insinuado por *Memorias del subdesarrollo*. Una mirada como esa demandaría ir más allá de los grandes titulares de la historia del ICAIC (que es lo que hasta ahora conocemos), para apelar a una fiscalización intrahistórica que permita comprender las relaciones establecidas entre los seres de carne y hueso que habitaban la institución, es decir, las relaciones ya no sólo de los cineastas con «los otros», sino entre ellos mismos.¹⁴

La urgencia de esa mirada intrahistórica salta a la vista con el simple cotejo de libros como *Tiempo de fundación*, de Alfredo Guevara, y el

¹³ Tomás Gutiérrez Alea, *Volver sobre mis pasos* (Una selección epistolar de Mirtha Ibarra), Ediciones y Publicaciones Autor, 2007, p. 188.

¹⁴ Ciertamente se han comenzado a recuperar cineastas y películas malditas, como puede ejemplificar el caso de Nicolás Guillén Landrián, pero aún falta mucho. Pondré sólo un ejemplo: ¿en algún lugar se ha mencionado algo de la historia puntual de

epistolario de Tomás Gutiérrez Alea (*Volver sobre mis pasos*). De la lectura de ambos se puede obtener una idea bastante clara de hasta qué punto eran feroces esos desencuentros dentro del ICAIC, sólo que, a diferencia de lo que comenzaba a suceder en buena parte de las instituciones culturales de la isla, esas confrontaciones internas con el Poder no estaban anulando (todo lo contrario) la necesidad de fomentar un cine que examinara críticamente los conflictos que generaba la construcción de la nueva sociedad.

5

El hecho de que el despegue del cine cubano coincida en el tiempo con el inicio (aunque todavía solapado) de esa etapa en la cual comienza a hacerse hegemónica esa manera autoritaria de pensar la cultura (y en sentido general, la vida), puede interpretarse como simple coincidencia, pero también puede ser un buen ejemplo de la autoridad que, por contraste, y a fuerza de polémicas, se había ganado el ICAIC a lo largo de esa década. En lo personal, me inclino por pensar lo segundo, pues para esta institución los 60 fueron prodigiosos no tanto por la cantidad y calidad de las películas, como por la presencia sistemática en la esfera pública, casi siempre en el rol de incómodos controversistas.

Ahora, es evidente que ese conjunto de ideas que una y otra vez los cineastas defienden amparados en el primer «Por Cuanto» de la Ley que creara el ICAIC («el cine es un arte») contrasta de manera radical con las que un Leopoldo Ávila (símbolo de ese polo dogmático que logrará la hegemonía en los años venideros) argumenta en la revista *Verde Olivo*. Lo curioso es que si en 1963 el ICAIC fue objeto del ataque público de Blas Roca, Mirta Aguirre, Vicentina Antuña, Edith García Buchaca, entre otros, en 1968, y no obstante el estreno de películas como *Memorias del subdesarrollo* en medio de las diatribas de Ávila contra todo lo que no fuese «políticamente correcto», la recepción de la película en el país no pasaría

Raúl Molina, uno de los pocos integrantes de aquel ICAIC inicial que antes de ingresar al mismo había logrado estudiar cine en el IDHEC de París?, ¿se sabe algo de la suerte final del director de los documentales *La ciudad dormida* (1962), *Sigma 33* (1962), *La danza de los dioses* (1964), *La estructura* (1965), y *La fiesta* (1966), uno de los primeros en horrorizarse con lo que iba aconteciendo en las tristemente célebres UMAP?, ¿hasta qué punto su posterior salida por el Mariel no fue el resultado indirecto de una política de exclusión que comenzaba a dar sus peores frutos en las postrimerías de los 60?

de ser normal, según se deduce de un fragmento de la carta que le escribe Gutiérrez Alea a Ramón Suárez (fotógrafo), a raíz de su estreno:

Ya se estrenó la película en seis cines simultáneamente. Lejos de lo que esperábamos, ha resultado un éxito de público sorprendente. Mucho más que cualquier otra película cubana, incluyendo el *Burócrata*. Hoy se cumple la segunda semana y todavía hay colas impresionantes cualquier día de la semana. Y lejos de lo que esperábamos también, la película no resulta tan polémica ni nada de eso. La gente en su gran mayoría la acoge con entusiasmo (pienso yo que van un poco prejuiciados con la cosa de los premios y todo eso) y son pocos los que están en contra. Claro que ha encontrado algunos enemigos irritados (interesantes e importantes), lo cual me tranquiliza algo con mi conciencia. Lo principal de todo, y eso sí lo esperábamos, es que la película conmueve y hace pensar a la gente. Los inquieta. Y si están a favor de la película es porque sienten que eso les ayuda a comprender muchas cosas. Ha sido un verdadero *succes*, como diría la gorda de Fandiño.¹⁵

No parece difícil adivinar a qué enemigos «interesantes e importantes» alude Titón en su misiva. En realidad ni siquiera necesitamos apelar a los nombres propios para identificar esa mentalidad autoritaria que, no únicamente en lo que se insiste en llamar el «Quinquenio Gris» o «pavonato», ha puesto de manifiesto esa nulidad letal para entender la vida como un todo dinámico y complejo, en tanto sólo le obsesiona el cumplimiento autócrata de aquello que le han orientado, aún cuando esas orientaciones estén desconectadas de la realidad, que siempre será por naturaleza impredecible.

No incurriré en el equívoco de focalizar estos vicios del pensamiento en un solo segmento de la sociedad cubana de entonces, porque de sobra sabemos que vivir en sociedad implica un canje continuo de roles y concesiones. Nadie tiene el monopolio de la verdad, como tampoco el de los errores, así que sería otro esquematismo de mi parte fomentar la idea de que en el interior del ICAIC no se vivían, a su vez, tensiones internas entre los propios creadores y sus dirigentes, y una buena prueba de ello tal vez lo

¹⁵ Tomás Gutiérrez Alea, *Volver sobre mis pasos* (Una selección epistolar de Mirtha Ibarra), Ediciones y Publicaciones Autor, Madrid, 2007, p. 175.

sea el hecho mencionado de que entre 1966 y 1969, por lo menos siete cineastas abandonan la institución, y algunos de ellos el país.

6

De cualquier forma, en sus primeros diez años de trabajo, el ICAIC logró mostrar un saldo cultural positivo, con una producción que en esa década inicial arrojaría un resultado de: «206 documentales, 80 cortos didácticos, 94 notas de Enciclopedia Popular (de corte didáctico, ya descontinuada), 49 cortos de animación, 450 ediciones del Noticiero ICAIC Latinoamericano».¹⁶

Desde 1964, bajo la dirección general de Santiago Álvarez, en el ICAIC funcionaban como unidades independientes cuatro departamentos productores de cortometrajes:

- 1) el Noticiero ICAIC Latinoamericano, dirigido por Santiago Álvarez;
- 2) el de Dibujos Animados, bajo la dirección de Jesús de Armas;
- 3) el de Documentales de 35 mm., dirigido por José Limeres;
- 4) el de Documentales Científicos Populares, dirigidos por Estrella Pantín.

La creación de este último en noviembre de 1963 (con asesoramiento artístico de Gutiérrez Alea), respondía «a una serie de urgencias con las que se enfrentaba el ICAIC: muy a menudo, el Ministerio de Educación (MINED), el Instituto Nacional de Reforma Agraria (INRA), el Instituto Cubano de Recursos Minerales (ICRM), el Ministerio de Salud Pública (MINSAP), el Ministerio de la Industria Azucarera (MINIA) y otros organismos del país, pedían la realización de ‘cortos’ que ayudaran al trabajo cotidiano de la producción, de la educación, de la higiene, etcétera».¹⁷

El hecho de que Gutiérrez Alea figurara como asesor artístico del departamento de Documentales Científicos nos da la idea de que se pretendía ir más allá de la realización meramente «didáctica». Hay varios ejemplos de materiales didácticos realizados en ese período donde, para decirlo como Umberto Eco, «las nupcias entre formas retóricas y motivaciones ideológicas» estaban lejos de ser algo transparente y armónico, y tal vez el paradigma de lo anterior lo siga siendo el *Coffea Arabiga*, de Nicolás Guillén Landrián.

¹⁶ Alfredo Guevara, «El cine cubano: reseñador y protagonista», en *Tiempos de fundación*, p. 192.

¹⁷ «Documentales científicos populares», *Cine Cubano*, n° 23-24-25, p. 47.

Coffea Arabiga se anunciaba como un didáctico sobre el cultivo del café en Cuba, pero bastaban apenas unos minutos para que el espectador sintiera como todo su sistema de expectativas (tanto retóricas como ideológicas) era trastornado por el uso imprevisto de un sinnúmero de códigos, en los cuales la ideología dejaba de ser una toma de posición explícita ante la realidad, para convertirse en un universo ambiguo, saturado de los más inesperados sentidos (piénsese en el recurso de apelar en la banda sonora a «Los Beatles», una agrupación por entonces demonizada en la radio de la época).

Esta suerte de vanguardismo, que es el que en todos los tiempos ha contribuido a que el ser humano tome conciencia de que es posible mirar el mundo de maneras distintas a las pregonadas como definitivas por el sentido común, tropezaría muy pronto con la línea pedagógica propugnada en el Primer Congreso de Educación y Cultura. Sobre la presencia del ICAIC en el cónclave, tal vez lo más revelador que hasta el momento conocemos está en el testimonio ofrecido por el cineasta Manuel Pérez, uno de los participantes de aquel evento, y que, entre otras cosas, ha dicho:

Recuerdo que cuando se anunció que se iba a celebrar el Congreso, la dirección del ICAIC me llamó para pedirme que trabajara una ponencia que sería la que el organismo presentaría en el Congreso. Yo hice la base, el borrador, y trabajé básicamente lo relativo a la política de exhibiciones, que era uno de los aspectos por los que el ICAIC estaba siendo atacado. Era como retomar la polémica del 63, lo que ahora en vez de *Accatone* o *La dulce vida* se trataba de películas como *Nuevo en esta plaza* o *Ichi, el esgrimista ciego*. Julio trabajó más en la parte referida a la producción del ICAIC, y al final, como era una ponencia del organismo, Alfredo le dio una última revisión. A partir de eso, el ICAIC me designó para trabajar en la organización del evento. Tienes que tener en cuenta que al mismo tiempo se estaban desatando en el país otros fenómenos, y recordarás que el Congreso iba a ser sólo de Educación, estaba pensado como un Congreso de maestros, de educadores, y sobre la marcha, unos días antes de que comience, se convierte también en un evento sobre la Cultura.¹⁸

¹⁸ Arturo Arango, «Manuel Pérez o el ejercicio de la memoria», *La Gaceta de Cuba*, n.º 5, septiembre-octubre, 1997, p. 11.

El hecho de que lo que inicialmente se anunciara sólo como un Congreso de «Educación» se convirtiera en un Congreso de «Educación y Cultura», puede darnos una idea bastante exacta del modo en que la cultura, por aquellas fechas, volvía a subordinarse al ímpetu pedagógico; es decir, volvía a ese mismo *status* pre-revolucionario en el cual todavía no se había creado ni siquiera el Consejo Nacional de Cultura, y donde lo más que se detectaba «en la esfera estatal era una Dirección de Cultura, adscrita al Ministerio de Educación».¹⁹ El propio Manuel Pérez nos esclarece algo de aquel clima cuando asegura que:

Había diversos modos de encarar la situación que vivía la Revolución, y en las ponencias que nos llegaban, de maestros, de pedagogos, había muchas críticas a la programación de películas, trataban de ver en eso la causa de muchos problemas que tenían raíces más profundas: los jóvenes son así porque han visto tal película. La idea del cine pedagógico era muy fuerte. La composición mayoritaria del Congreso no favorecía que la cultura artística se discutiera de una manera profunda.²⁰

De las ponencias presentadas por el ICAIC al Congreso tal vez la que más trascendió fue la que firmaron Estrella Pantín, Julio García Espinosa y Jorge Fraga, bajo el título de «Para una definición del documental didáctico». El texto prometía un acercamiento polémico al fenómeno desde el mismo momento en que enunciaba una interrogante que, a estas alturas, sigue resultando un desafío formidable: «¿Qué hacer para que cada documental didáctico multiplique su fuerza educativa?».²¹

Me gustaría detenerme en la interrogante anterior porque, a mi juicio, la discusión tan superficial que por lo general se ha sostenido en el país (y en particular en ese Congreso) sobre la compleja relación que ha de establecerse entre educación y cultura, entre instrucción y conocimiento, entre sabiduría y calificación académica, entre Revolución y aprovechamiento

¹⁹ Armando Hart Dávalos, *Cambiar las reglas del juego* (Entrevista de Luis Báez), Editorial Letras Cubanas, Ciudad de La Habana, 1983, p. 6.

²⁰ Arturo Arango, «Manuel Pérez o el ejercicio de la memoria», *La Gaceta de Cuba*, nº 5, septiembre-octubre, 1997, p. 11.

²¹ Estrella Pantín, Julio García Espinosa, Jorge Fraga, «Para una definición del documental didáctico», en *Textos y Manifiestos del Cine* (Eds: Joaquim Romaguera I Ramio, Homero Alsina Thevenet), Ediciones Cátedra S. A., 1998, p. 176.

de una tradición donde ya existían indiscutibles valores, nos ha llevado a naturalizar el equívoco de que el simple hecho de «saber leer» implica, de manera mecánica, un crecimiento cultural.

La dificultad para encaminar un análisis crítico de esa relación tiene su origen en que uno de los primeros logros que enarboló la Revolución en el contexto político/ social fue haber erradicado el analfabetismo en el país. En términos humanistas (en los mismos términos a los que aspiraba Martí con su llamado a ser cultos para ser libres), pocas personas (incluyo a los detractores más acérrimos del proceso revolucionario) estarían dispuestos a descalificar la «Campaña de Alfabetización», toda vez que en la misma medida en que se garantice el acceso simétrico de los ciudadanos a la comprensión y debate de esos problemas que atañen a nuestro periplo vital, se estaría garantizando la configuración de esa ansiada democracia donde no hay monopolios de verdades, sino en todo caso, perfeccionamiento de una esfera pública en la que los sujetos de carne y hueso (imperfectos por naturaleza) exponen sus utopías, inquietudes, incertidumbres, y también sus decepciones más íntimas.

Alfabetizar está bien, pero lo que sí resulta cuestionable, y que no tiene nada que ver con el sesgo político de la sociedad donde se viva, es la pretensión de convertir a la «Educación» (entendida como esa institución de la modernidad a través de la cual se transmiten determinados conocimientos y valores ya asentados) en la encargada de normar el contenido y forma del accionar artístico y su recepción. Asumiendo este punto de vista se estaría condenando al arte a la condición de mero manual de «buenas costumbres», cuando lo que realmente distingue a los artistas es su capacidad para hacer de la herejía un modo de crecer espiritualmente como individuos, un modo de sentirnos más libres de los atavismos paralizantes. Lo otro no sería más que fascinación veleidosa por una alfabetización meramente formal, vicio que fuera denunciado por Pedro Salinas alguna vez en aquel memorable ensayo escrito en 1948, donde nos hablaba del «neoanalfabeto», es decir, de ese analfabeto que de repente sabe leer, pero que «no emplea esa aptitud para ensanchar las potencias del alma, para impulsar al individuo hacia la plenitud de su ser espiritual».²²

²² Pedro Salinas, «Defensa implícita, de los viejos analfabetos», en *El Defensor*, Editorial Alianza; Madrid, 1967, p. 276. Coincidentemente, ese mismo año en que se efectuaba aquel Congreso de Educación y Cultura, el pedagogo austríaco Iván Illich daba a conocer las que hasta ahora pudieran ser las críticas más demoledoras que ha recibido

Algo de ese temor se puede encontrar en la ponencia presentada por el ICAIC, sobre todo en aquella parte donde se dice que,

Los procesos especiales de enseñanza están por lo general limitados a comunicar una información o habilidad determinada. Raras veces estos procesos sobrepasan los marcos de su fin inmediato. Dentro de los marcos habituales de la enseñanza queda poco o ningún margen para establecer relaciones entre el tema inmediato de estudio y otros temas que, sin estar directamente asociados al fin perseguido, pueden aumentar la eficacia educativa del proceso, desarrollando sus motivaciones, despertando nuevos intereses, aportando al contenido del programa ámbitos en el que adquiere nuevos sentidos y despertando así la conciencia de su significación.²³

Aprecio en esos razonamientos una exhortación a convertir la escuela en lo que sería ideal que siempre fuera: un espacio para que el individuo reafirme su subjetividad, desarrolle el pensamiento crítico ante todo aquello que le atañe, y encuentre en sí mismo habilidades que le permitan lidiar con las circunstancias que en cada caso les ha tocado. Es decir, un llamado a hacer de la educación un verdadero aprendizaje y no una acción enajenante, donde la producción de conocimiento es prácticamente unidireccional y excluyente, debido a la «autoridad» de aquel que por el mero hecho de estar frente al aula, ya se cree dueño de la mejor idea.

7

Hace poco afirmé algo que, como toda consideración personal, ha despertado opiniones encontradas, pero que no temo repetir porque esa discusión, en el fondo, tal vez ayude a tomar conciencia de un problema que, a

esa manera simplista de entenderse la educación, a través de su polémico libro *La sociedad desescolarizada*. Las tesis de Illich han sido vapuleadas lo mismo por la izquierda que por la derecha, pero no deja de resultar inquietante su idea de que la escuela, más que un lugar sagrado donde se nos enseña a buscar por cabeza propia las verdades, con todo lo que de paradójico implica ese fenómeno, se haya convertido en un centro autoritario donde se forman individuos a los que sólo les interesa adquirir un estatus social.

²³ Estrella Pantín, Julio García Espinosa, Jorge Fraga, «Para una definición del documental didáctico», *Cine Cubano*, nº 69-70, La Habana, 1971.

mi juicio, es mucho más complejo que un simple ajuste de cuentas entre víctimas y victimarios.²⁴

En aquel momento aseguré que si me pidiesen escribir algún texto introductorio destinado a aquellos que nada saben del «pavonato», aún cuando corriera el riesgo de titularlo «El Quinquenio Gris explicado a los niños», no dudaría en utilizar un término que tiene que ver precisamente con algunos adolescentes y su comportamiento: el *bullying*. Se le llama en la actualidad de este modo a ese lamentable fenómeno que en todas las épocas se ha conocido como acoso escolar, ese a través del cual los alumnos más fuertes (o líderes) del aula abusan sistemáticamente del más débil, o del que está en minoría, al no compartir los rasgos dominantes en el colectivo. El *bullying* puede ser de tipo físico, verbal, psicológico o social, y si bien son dos o tres los que practican el abuso metódico, lo peor es que el resto de los estudiantes renuncian a parar el atropello, estableciendo una suerte de pacto de silencio (*bullying* indirecto) que muchas veces desemboca en tragedia para el afectado.

Los psicólogos y sociólogos han estudiado la personalidad de aquellos que acostumbran a ejercer el *bullying*, y coinciden en detectar dos o tres rasgos comunes: son personas que al carecer de una gran autoestima gustan de establecer sus puntos de vista por la fuerza; no ven en aquellos que sufren el desafuero a un sujeto, sino un objeto (jamás verán víctimas, sino en todo caso culpables); perciben las diferencias no como algo que nos enriquezca, sino como un defecto a corregir así sea a través de la violencia; se valoran a sí mismos como representantes de una moral superior por la cual está justificado sacrificar todo aquello que no se le parezca; apelan a la descalificación personal y al gesto humillante como un modo de anular a ese que aprecian como un adversario, aún cuando este no se les enfrente; tienen una visión del mundo donde sólo hay buenos y malos, y nunca lo perciben como un lugar poblado por seres humanos que nos formamos a base de errores, dudas, contradicciones, temores, y recaídas.

Trasladadas esas observaciones al caso que nos ocupa, que es el contexto cubano, me gustaría reiterar que no me gusta hablar de Luis Pavón Tamayo como individuo, pues nunca lo he conocido como persona. En realidad, pienso que Luis Pavón Tamayo, quien fungiera como presidente del Consejo Nacional de Cultura en el período que Ambrosio Fornet ha

²⁴ Puede encontrarse el desarrollo de estas ideas en el blog «Cine cubano, la pupila insomne» (<http://cine-cubano-la-pupila-insomne.nireblog.com>), en el post referido a *Un día de noviembre*.

nombrado «Quinquenio Gris» (1970-1975), simboliza algo más complejo que el arbitrario ejercicio de poder de un individuo que quizás se apreciaba a sí mismo como alguien superior a aquellos que, por razones de ideología o preferencias sexuales, eran diferentes a él. Pavón es sólo un apellido, un accidente fonético, a través del cual hoy podemos identificar el horror de esas épocas en la cuales, para decirlo como Voltaire, «es un riesgo tener razón cuando el gobierno está equivocado».

Por eso discrepo de Manolo Pérez cuando nos asegura que «(e)l ICAIC salió ileso del Congreso».²⁵ Y es que si bien la presencia de Alfredo Guevara al frente de la institución garantizó que el instituto no reprodujera los métodos de parametración aplicados en la literatura, el teatro, o las artes plásticas del momento, tampoco el ICAIC podía desentenderse de las exigencias expresas que se le hiciera en el Congreso, a través de esa Resolución final que, entre otros asuntos, demandaba,

(...) la continuación e incremento de películas y documentales cubanos de carácter histórico como medio de eslabonar el presente con el pasado y plantear diferentes formas de divulgación y educación cinematográficas para que todo nuestro pueblo esté en condiciones de ser cada vez más un espectador activo y analítico ante las diversas manifestaciones de este importante medio de comunicación.²⁶

Con este reclamo, el Congreso ponía imprevistos límites a esa sutileza expresiva que iba alcanzando el cine cubano por esa fecha, la cual podía detectarse en la consolidación de un lenguaje audiovisual cada vez más innovador (desde los documentales de Santiago Álvarez, Nicolás Guillén Landrián, hasta la teoría del «cine imperfecto» que García Espinosa populariza tras la exitosa *Las aventuras de Juan Quinquín*), o en el desarrollo de una mirada que no perdía de vista la complejidad del momento que se estaba viviendo (*Memorias del subdesarrollo*, y también los documentales de Sarita Gómez sobre los jóvenes reclusos en las granjas de Isla de Pinos).

Y aunque en estos años que anteceden al surgimiento del Ministerio de Cultura, el ICAIC pudo mantener su autonomía, es obvio que las nuevas

²⁵ Arturo Arango, «Manuel Pérez o el ejercicio de la memoria», *La Gaceta de Cuba*, nº 5, septiembre-octubre, 1997, p. 12.

²⁶ Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura, *La Gaceta de Cuba*, nº 90-92, p. 3, La Habana, marzo-abril 1971.

circunstancias colectivas iban a influir sobre la institución. En donde primero se nota esto es en la producción, pues entre 1969 y 1976 se realizan 17 largometrajes de ficción, y de ellos por lo menos 10 (más del cincuenta por ciento) se inspiran en el pasado, es decir, en los escenarios pre-revolucionarios.²⁷ De allí que pudiera afirmarse que el cine cubano, como movimiento artístico, sufrió de manera indirecta los embates de aquel *bullying*.

Es cierto que Alfredo Guevara rechazó poner en práctica esas medidas excluyentes que afectaron a tantos creadores del teatro y la literatura, por ejemplo, y que de hecho creadores incómodos como Jesús Díaz, Luis Rogelio Noguerras, o Víctor Casaus, encontraron en la institución una suerte de refugio que les permitió mantener y enriquecer sus respectivas carreras artísticas; como también fue creado el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC, integrado por cantantes como Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, que ya habían sufrido en carne propia el desvelo de algunos comisarios políticos. Sin embargo, también es real que una película como *Un día de noviembre* (1972), de Humberto Solás, la cual examina a la sociedad del momento a través de los ojos de un revolucionario que padece una enfermedad, fue archivada y estrenada sólo seis años después. No importa que esa postergación fuera el fruto de un acuerdo entre Alfredo Guevara y Humberto Solás, pues el pacto en sí mismo lo que nos informa es sobre el contexto que se estaba viviendo, y las limitaciones que ese contexto, de manera indirecta, imponía a la institución.

Por otro lado, respeto el criterio de Ambrosio Fornet cuando nos afirma que *Ustedes tienen la palabra* (1972), de Manuel Octavio Gómez, otra de las pocas películas del período que se asoma con pretensiones críticas al presente, es «una dramática exhortación a la conciencia de los espectadores y todo el filme, una denuncia y a la vez un riguroso ejercicio de autocrítica»,²⁸ pero, en lo personal, este filme me sigue pareciendo que hiperboliza

²⁷ *La primera carga al machete* (1969), de Manuel Octavio Gómez; *Los días del agua* (1971), de Manuel Octavio Gómez; *Páginas del diario de José Martí* (1971), de José Massip; *Una pelea cubana contra los demonios* (1971), de Tomás Gutiérrez Alea; *El extraño caso de Rachel K* (1973), de Oscar Valdés; *El otro Francisco* (1974), de Sergio Giral; *Mella* (1975), de Enrique Pineda Barnet; *Ranchedor* (1976), de Sergio Giral; *La tierra y el cielo* (1976), de Manuel Octavio Gómez; y *La última cena* (1976), de Tomás Gutiérrez Alea.

²⁸ Ambrosio Fornet, «Las películas del ICAIC en su contexto (1959-1989)», en *Las trampas del oficio*, Ediciones ICAIC/Editorial José Martí, 2007, p. 59.

los peores rasgos de un cine en el que el espectador no percibe su propia imagen, sino en todo caso el paradigma lejano, distante, de una conducta «ideal» que alguna vez habrá de alcanzar.

Mientras los saboteadores apenas muestran una arista positiva, Marcos San Juan, el administrador del plan, es un rosario de virtudes envidiables y defectos carismáticos. A diferencia de sus compañeros, que hacen bromas, se equivocan de buena o mala fe, discuten y se van a las manos, él se comporta como el dirigente que no se permite un chiste a lo largo de toda la película, que descuida su salud por sólo pensar en el cumplimiento de los planes, que se autocrítica sin compasión y llega al colmo de la intolerancia censora, cuando afirma que «*si tenemos errores, no somos revolucionarios*». Por esa vía, lo que se pretendía cuestionador y demostrativo de matices, termina resultando un alegato superficial que confía más en la arenga que en la meditación.

8

Aunque parezca una paradoja, el reconocimiento internacional de películas como *Memorias del subdesarrollo*; *Lucía*, o *La primera carga al machete*, combinado con las dificultades económicas que comenzaba a confrontar el Instituto, así como las circunstancias políticas que iban predominando en el país, introdujeron una sensación de crisis creativa entre los cineastas.

Al menos eso podría deducirse de aquella reflexión que Gutiérrez Alea suscribiera en un extenso y personal informe dirigido a Alfredo Guevara en diciembre de 1971, y que junto al célebre ensayo «Por un cine imperfecto»,²⁹ de García Espinosa, es tal vez la reflexión más elaborada que nos han entregado los cineastas del ICAIC acerca de esa necesidad que existía de reinventar «el cine». Los planteamientos de Titón son tributarios de ese espíritu de ruptura que, en efecto, marcó a la que ha sido la última revolución del lenguaje cinematográfico (la de los 60, con los llamados «cines modernos»), esa que Godard resumía con su broma de que «me gusta el cine con un principio, un desarrollo, y un final, pero no necesariamente en ese orden».

Alea suscribe este documento en una realidad histórica y concreta a la que alude en más de una ocasión («Zafra de los Diez Millones», discurso

²⁹ Julio García Espinosa, «Por un cine imperfecto», en *Un largo camino hacia la luz*, Ediciones UNION, La Habana, 2000, pp. 9-30.

de Fidel en el Primero de Mayo de aquel año), pero nos exige que pensemos en el cine como un acto de liberación personal, de desalienación, o (a propósito del recién concluido rodaje de *Una pelea cubana contra los demonios*), como «una especie de fumigación espiritual».³⁰ Para Alea, «(e)n el cine ya ha cristalizado un lenguaje que es producto del que lo emite y del instrumento que utiliza para crearlo»,³¹ y eso ha traído como consecuencia que:

Aun el cine que se ha hecho en sociedades en revolución, el cine «socialista», es la mayoría de las veces un cine falso, torpe, «artístico». Los raros momentos en que ha apuntado hacia una consciente revolución en el lenguaje, se han visto pronto ahogados en la convención y el oportunismo y el espíritu pequeñoburgués. Después, cuando ha querido ser un cine crítico dentro de la revolución, ha utilizado el mismo lenguaje que utiliza la crítica burguesa, y ha puesto así en evidencia su profunda filiación, o su tendencia reformista en el mejor de los casos, y siempre su ridícula incoherencia, su falta de autenticidad.

Y el cine revolucionario (de izquierda) que se produce en sociedades capitalistas se ve obligado a trabajar en la sombra y a utilizar siempre en alguna medida los recursos de esa sociedad y está marcado por ellos. El cine que hacen los argentinos (*Cine Liberación*, por ejemplo, que es de las cosas más interesantes que se producen actualmente) está hecho en gran medida a base de fórmulas publicitarias bien aprendidas.³²

Y más adelante apuntaba:

La originalidad de la Revolución no ha encontrado todavía su equivalente en el arte que hacemos. (...) Ahora se me presentan muy claramente los peligros que estamos corriendo desde hace rato. Hemos llegado al punto en que todo puede convertirse en una gran farsa, en una triste farsa que niega el sentido último de la Revolución. Y no estoy pensando solamente en el cine. Por rechazar una

³⁰ Tomás Gutiérrez Alea, *Volver sobre mis pasos*, ed. cit., p. 196.

³¹ *Ibíd.*, p. 197.

³² *Ibíd.*, p. 198.

auténtica cultura del subdesarrollo (es a partir de ahí que empezaremos a reconocernos y a crecer), hemos ido cayendo en manifestaciones de una cultura subdesarrollada, en un verdadero callejón sin salida.³³

Creo adivinar en la alarma de Gutiérrez Alea la moraleja que, de modo paralelo, ya estaba ofreciendo en *Una pelea cubana contra los demonios*: que en cualquier época o lugar será quimérico desarrollar la existencia humana de manera auténtica, si se le impone límites a su devenir, si se le fija al comportamiento social parámetros de grupo, si a partir de una interpretación moral de la sociedad (lleve esa moral el apellido burgués o socialista, religioso o liberal) se le impide al individuo (incluyendo a ese con el que no compartimos nuestras creencias) discutir con entera libertad sus propias visiones del mundo. Para Titón, «(e)n la cultura es donde se evidencia el proceso de transformación del hombre, y el intelectual (y el artista) no puede ser un payaso ni un adorno en esta sociedad. (...) El intelectual es el especialista que está más dotado para poner en claro las *incoherencias* semánticas que pueden tener lugar dentro de la Revolución».³⁴

Fueron esas inquietudes las que lo llevaron no sólo a proponernos una obra cinematográfica que intentaba aprehender la dinámica social partiendo de las contradicciones, sino que posibilitó que hoy contemos con un libro como *Dialéctica del espectador*, donde Alea expone sus consideraciones sobre dos creadores como Eisenstein y Brecht, quienes, a su juicio, «se propusieron con su obra armar al espectador para la lucha que debía librar en su vida cotidiana».³⁵ Sin embargo, la idea de fomentar un cine que ayudase al espectador (y a la sociedad) a tomar conciencia de sus limitaciones, y superarlas, chocaba frontalmente con esa otra corriente anti-intelectual que ya por esas fechas ocupaba los principales espacios de poder. Y el ICAIC, aunque autónomo, no podía aislarse del contexto.

9

Los acuerdos tomados en el Primer Congreso de Educación y Cultura supusieron una reformulación de las relaciones que a partir de entonces

³³ *Ibíd.*, pp. 204-205.

³⁴ *Ibíd.*, p. 195.

³⁵ *Ibíd.*, p. 211.

iban a mantener la vanguardia artística y la vanguardia política. Supuso, al mismo tiempo, la consolidación de una estructura partidista que delegó en los funcionarios que atendían las áreas de Educación, Cultura y Ciencias, un férreo control de las actividades e iniciativas de estos organismos. Para Alfredo Guevara, eso podía entrañar «el riesgo de duplicidad, suplantación, y pérdida de autoridad en la dirección de los organismos, y como consecuencia de todo ello la indefinición práctica de los centros y niveles de decisión».³⁶

Aun con esas limitaciones, el ICAIC siguió fomentando una política de programación en la que hay que agradecer la diversidad y calidad estética de los filmes exhibidos.³⁷ En lo temático, en cambio, la producción priorizó el tratamiento de aquellos asuntos históricos que le encargaran en el Congreso de Educación y Cultura. Lo interesante es que no se fomentó un cine «historicista» al uso, sino que en el grueso de esas películas todavía es posible evaluar críticamente el presente a través del pasado.

Alea, en particular, se las arregló para concederle a cada uno de los filmes que rodó en esa década (al margen de las desigualdades estéticas), una saludable dosis de polisemia, lo que permite que sus historias puedan ser leídas aún desde una perspectiva intemporal a veces insospechada hasta para el propio autor, algo que Alea admitiría en una de sus últimas entrevistas al advertir que «(l)a Iglesia y el Partido tienen tantas cosas en común, que cuando hice *La última cena* pues me di cuenta que podías extrapolar la historia».³⁸ Pero pongamos, además, el caso del cura fanático de *Una pelea cubana contra los demonios*: ¿no nos sirve para identificar a

³⁶ Alfredo Guevara, «La experiencia es la de la práctica», en *Tiempo de fundación*, p. 266.

³⁷ El hecho de que entre el período que va de 1969 a 1976 se proyectaran filmes como *Silencio y clamor* (1969), de Miklós Jancsó, *Iluminación íntima* (1969), de Ivan Passer, *Z* (1970), de Costa-Gavras, *Todo para vender* (1970), de Andrzej Wajda, *Pedrito el loco* (1971), de Jean-Luc Godard, *Ocho y medio* (1971), de Federico Fellini, *Solaris* (1973), de Andrei Tarkovski, entre otras, permite apreciar los contrastes con esa otra estrategia cultural estimulada desde el Consejo Nacional de Cultura, pues mientras que desde el Consejo se fomentaba, por ejemplo, una literatura moralizante que dio como resultado el impulso de una novelística policíaca saturada de estereotipos, por el ICAIC se proponía la apreciación de un cine complejo, donde era posible descubrir a los individuos en su humanidad, en sus imperfecciones.

³⁸ Francisco Javier Millán, «Trato de ser honesto con mi cine. Un encuentro con Titón en 1994», *Turia*, n° 31, 1995.

todos esos individuos que convierten su fe personal en la medida excluyente de las cosas?; y la familia de *Los sobrevivientes*, ¿no es acaso una fábula insuperable acerca de los riesgos que implica a todo grupo humano darle la espalda a una realidad que todos los días cambia y nos cambia?

En sentido general, la actividad del ICAIC durante esos cinco años posteriores al Congreso de Educación y Cultura seguía siendo percibida como algo sin precedentes en la historia de la cultura nacional, de allí que en el Informe al I Congreso del PCC, celebrado en 1975, uno de los párrafos mencione de manera muy encomiástica lo que había sido, a lo largo de esos años, esa labor. Pero, paradójicamente, se iniciaba para esta institución un período que, lejos de robustecer esa suerte de personalidad autosuficiente, anunciaba el progresivo declive de su independencia.

Es de suponer que cuando el 30 de noviembre de 1976, en la sesión de clausura de la Asamblea Nacional del Poder Popular, se anunció la futura creación del Ministerio de Cultura, con Armando Hart a la cabeza, la mayoría de los intelectuales acogiera la noticia con entusiasmo. Para Alfredo Guevara, sin embargo, el hecho de que el ICAIC pasara a insertarse en una estructura general no hacía más que confirmar ese proceso de «desjerarquización del cine cubano» que de alguna manera ya vio venir tres años atrás.

No en balde había enviado en el mes de agosto de ese mismo año una carta a Fidel, donde entre otros asuntos hacía notar su frustración personal, debido a que, según las nuevas reglas, «(...) debemos convertirnos en funcionarios arquetípicos, transmisores de las decisiones del Ministro, coordinadores ajustados a determinadas normas y a una fórmula de dirección: el funcionario principal es intercambiable e intercambiables sus funciones, intercambiables son también los que le siguen en rango».³⁹ En la misma carta habla de su enérgica negativa de asumir la condición de simples «administradores de bienes», toda vez que lo que hasta ese momento había predominado en el ICAIC era el fomento de un clima creativo donde «(l)os dirigentes del ICAIC somos artistas y técnicos que se despliegan en la producción, y combinan esta participación necesaria con las tareas de organización o coordinación».⁴⁰ Ya casi hacía al final asegura «que si una fusión fuese necesaria no es en el Ministerio donde tendría que insertarse el

³⁹ Alfredo Guevara, «El artista es también, y ante todo, un protagonista. Arte es para nosotros, en gran medida y ante todo, eficacia», *Tiempo de fundación*, p. 285.

⁴⁰ Alfredo Guevara, *ibídem*, pp. 285-286.

ICAIC sino con la Televisión, y que estamos prestos a estudiar fórmulas que preparen esa posibilidad».⁴¹

Ahora sabemos que esas ideas no prosperaron, y que el ICAIC pasaría a formar parte del Ministerio de Cultura, si bien conservando su nombre original, así como la concepción sistémica que se tenía del cine, es decir, como un conjunto de actividades donde estaba presente el aspecto productivo, pero también la formación de un nuevo público nacional, y el impulso de un movimiento cinematográfico que ya por esa fecha se identificaba como «Nuevo Cine Latinoamericano». Por esos mismos días el ICAIC lograría una de las películas que más ha conseguido movilizar la opinión pública del país (*Retrato de Teresa* (1978), de Pastor Vega), y daría inicio a los Festivales de La Habana, que a la larga le otorgaría a la institución un liderazgo continental en virtud de su creciente poder de convocatoria.

Los tiempos, sin embargo, eran otros, y el que tal vez lo advertía mejor era Alfredo Guevara, quien en carta enviada el 16 de enero de 1981 a Gabriel García Márquez, menciona el Informe rendido al Segundo Congreso del PCC. En esa misiva, medio en broma, medio en serio, Guevara suscribe las siguientes líneas: «(n)o es que quiera ocultarte la primera mitad del Informe, de la que emerge mi trabajo en pocas líneas sin pena ni glorias, a diferencia del primero, y llenándome de tristeza».⁴²

10

El 21 de abril de 1982, Alfredo Guevara le escribió a Jorge Fraga (entonces responsable de la Dirección de Producción Cinematográfica, cargo antes ocupado por García Espinosa) una carta donde expresa su enérgica inconformidad con el visto bueno que el segundo le concediera al proyecto de *Hasta cierto punto*, de Tomás Gutiérrez Alea. Es una carta «dura» (utilizando la expresión del propio Guevara), que pone en evidencia el deterioro que, para entonces, ya había sufrido la antigua amistad de Titón y Alfredo.

Al margen del claro tono subjetivo de las afirmaciones (habitual en ese documento privado e íntimo que llamamos «carta»), y los prescindibles argumentos *ad hominem* que el presidente del ICAIC esgrime contra el cineasta («Titón me odia absurdamente, y dedica parte de su vida a rumiar

⁴¹ Alfredo Guevara, *ibídem*, p. 294.

⁴² Alfredo Guevara, «La eficacia política de una obra de arte anda en directa proporción con su calidad», en *Tiempo de fundación*, ed. cit., p. 407.

ese odio y a calumniarme vilmente», dice en alguna parte, a lo que añade que es «un ser cargado de frustraciones y pequeñeces, y su visión crítica resulta más anarcoide y liberal que revolucionaria, aunque se trate de un revolucionario, de alguien que quiere serlo»⁴³), el texto es interesante porque refleja parte de las tensiones internas y externas a las que se veía sometida la institución.

Las insatisfacciones fundamentales de Alfredo Guevara podrían resumirse en este primer párrafo de la misiva:

Leí el guión de Titón; he pedido información sobre el estado de la producción y conversé con Ambrosio (Fornet). Estoy no sólo preocupado e insatisfecho; mi desconcierto es aún mayor. No comprendo como puedes aprobar a ciegas (a ciegas porque no está terminado) un guión cargado de ambigüedades, segundas lecturas, y promesas críticas dirigidas inconsecuentemente. El texto mismo, la personalidad y práctica habitual del realizador, y la importancia del tema (relaciones entre capas y sectores de nuestra sociedad, y entre la clase obrera y los cuadros de administración y técnicos y la intelectualidad) merecían evidentemente un guión de mayor complejidad y rigor ideológico. No es así: anécdota superficial y mediocre; juguetos y alusiones menores, saetazos y bobadas de niños-viejos, no pueden ser la proposición de un profesional como Titón. Salvo que el verdadero guión esté en lo que no está; y su clave en el contrapunto de uno y otro elemento.⁴⁴

Se sabe que del guión de una película a lo que finalmente uno ve en pantalla va un larguísimo trecho, y al parecer el propio Titón tenía sus insatisfacciones con el tratamiento de aquella parte de la «realidad» a la que pretendía aproximarse. En tal sentido, me parece válido el reclamo que Guevara hace de un cine que aprenda a utilizar la crítica como un modo de llegar al fondo de las cosas, un cine que supere el nivel de la mera opinión periodística (que tiene su indiscutible valor, pero que se distingue de la mirada del artista por su carácter coyuntural) para proponernos aproximaciones verdaderamente incómodas a la condición humana.

⁴³ Alfredo Guevara, «La manipulación de la realidad desde una aristocracia crítica», en *Tiempo de fundación*, ed. cit. p. 423.

⁴⁴ Alfredo Guevara, *ibídem*, p. 422.

Sin embargo, sí me parece discutible el reparo que le opone a la futura cinta, en virtud de las «generalizaciones» que el guión propone a partir de la caracterización contrapuesta que hace de los obreros y los intelectuales, puesto que la pretensión de reflejar en una historia sólo lo positivo de la sociedad, había sido precisamente una de las manquedades más notorias de esa corriente pedagógica contra la que tanto ha luchado (y aún lucha) el ICAIC.

Creo que un asunto como este merecía (y merece todavía) una discusión más profunda. Lo que *Hasta cierto punto* (al menos el filme que hoy conocemos) propone, tiene que ver, entre otras cosas, con aquellas inquietudes intelectuales que Alea le describía al propio Guevara en su informe de 1971, cuando mostraba su insatisfacción con ese modelo de representación que, al depender de la experiencia de un «especialista» (en este caso un «cineasta»), subordina el reflejo de la realidad a las expectativas del grupo social al que este pertenece. Ahora las circunstancias en el mundo son otras (por lo menos, en lo que concierne a las estrategias de producción audiovisual: todavía cualquiera no tiene una cámara, pero al menos hay más cámaras en manos de la gente), sin embargo, en aquel instante aún era muy marcado el riesgo detectado por Titón, al afirmar que «(...) un arte ejercido por especialistas puede llegar a imponer una sensibilidad de capilla, de grupo privilegiado, de casta, *de clase*, en última instancia».⁴⁵

Con los años, *Hasta cierto punto* ha ganado una imprevista vigencia. No hablo de la película que pudo ser, y que Gutiérrez Alea ha lamentado que quedara apenas en una bonita historia de amor. Me refiero a las posibilidades de discusión que la cinta aún brinda en torno al deber del intelectual en la sociedad socialista: ¿acaso no habría de ser el compromiso más sagrado para cualquier intelectual fustigar con todas las fuerzas la demagogia, la doble moral, la incompetencia burocrática, la simulación, más aún sabiéndose que fue precisamente la ausencia de una crítica efectiva lo que provocó que esos males típicos del socialismo hicieran metástasis en todo ese campo ideológico, y terminaran aniquilándole?

De cualquier forma, la lectura a posteriori de ese documento, entonces privado, sugiere todo un entramado de tensiones dentro del campo cultural del momento. El Ministerio de Cultura comenzaba a funcionar con una visión mucho más inclusiva que la defendida por el desaparecido Consejo Nacional de Cultura, y hasta la sociedad parecía abrirse con sus primeros

⁴⁵ Tomás Gutiérrez Alea, *Volver sobre mis pasos* (Una selección epistolar de Mirtha Ibarra), Ediciones y Publicaciones Autor, 2007, pp. 194-195.

encuentros con la comunidad de cubanos en el exterior. Pero esta estrategia conocía de la resistencia sorda de aquellos que hasta la creación del Ministerio de Cultura ocupaban los principales espacios de poder, y que ahora se habían visto desplazados hacia otras zonas de la esfera cultural. Eso es quizás lo que explica la reticencia de Alfredo Guevara ante *Hasta cierto punto*, cuando expone que «(u)n guión no puede ser aprobado y aprobada la inversión que de él resulta con criterios ‘de futuro’ o de ‘confianza total’, cuando aborda temas que comprometen al autor, pero también al Director de la Dirección de Cinematografía, y a mí, como Viceministro responsable de esta esfera, sin un mínimo de garantías».⁴⁶

Sin embargo, no fue *Hasta cierto punto* el filme que desató esa crisis que Alfredo Guevara parecía presentir. Apenas dos meses después (30 de junio de 1982) se celebraría en la Biblioteca del ICAIC la conferencia de prensa previa al estreno de *Cecilia* (1982), de Humberto Solás, y Guevara no pudo menos que mostrar sorpresa con una de las preguntas realizadas por un periodista cubano con relación al costo de la película. A diferencia de otros países, donde los gastos de producción e ingresos de un filme resultan del dominio público, en Cuba estas inversiones forman parte de una estrategia estatal, y por tanto global, por lo que es difícil obtener una idea puntual del comportamiento comercial del cine cubano como industria. En todo este tiempo, lo que ha predominado siempre es valorar esa producción en calidad de arte y arma de combate, tal vez como un modo de concederle razón a Dovzhenko cuando afirmaba aquello de que «el cine es caro, pero más caro es no tenerlo».

La respuesta de Alfredo Guevara, a medio camino entre la sorpresa y la irritación («*Cecilia*, defendiendo, ante la calumnia, su propia dignidad», titularía varios años después a esa intervención) abunda en explicaciones y contraataques, como cuando asegura que, «se ha dicho que se dejaron de hacer películas, y lo han dicho incluso gente del ICAIC aquí y allá, con gran ligereza, en el período de *Cecilia*. Eso es una calumnia».⁴⁷ Sin embargo, las peores arremetidas llegaron con la serie de tres artículos firmados por el crítico Mario Rodríguez Alemán en el periódico *Trabajadores*.⁴⁸

⁴⁶ Alfredo Guevara, «La manipulación de la realidad desde una aristocracia crítica», en *Tiempo de fundación*, p. 423.

⁴⁷ Alfredo Guevara, «*Cecilia*, defendiendo, ante la calumnia, su propia dignidad», *Tiempo de fundación*, p. 433.

⁴⁸ El destacado antropólogo Edward Sapir solía repetir que «no podemos comprender

Para Rodríguez Alemán, toda una autoridad dentro del medio, la novela de Villaverde gozaba de un gran prestigio literario en el continente, y no sólo se trataba de «nuestro *clásico* en el marco de la narrativa decimonónica», sino también un monumento histórico-literario que merecía el mismo respeto que demandaban esos otros obeliscos que los historiadores se empeñan en restaurar y conservar de acuerdo a la idea original. En su análisis, el crítico no se ahorraría calificaciones despectivas que poco tenían que ver con la argumentación estética (como afirmar que la película «indigna a un pueblo» o «hiere la sensibilidad nacional»), llegando a afirmar que «*Cecilia* es una realización cinematográfica desigual, decepcionante, inadmisiblesi se compara con la novela villaverdeana», y que además «peca de ampulosidad, de rebuscamientos innecesarios, de un tratamiento freudiano que se aparta de la línea del realismo crítico que siguió Villaverde en su novela. Hacia falta el enfoque marxista que actualizase la obra y, sobre todo, insertar esta versión dentro del concepto de cultura popular».⁴⁹

En la réplica de Alfredo Guevara, titulada «Declaración de los cineastas del ICAIC», se califica el análisis de Rodríguez Alemán como «una crítica deshonesta», pues, «con el pretexto de criticar la película *Cecilia*, de Humberto Solás, hace afirmaciones calumniosas que nosotros, los cineastas del ICAIC, consideramos necesario refutar». Además de que, «erigiéndose en conciencia crítica de la sociedad cubana, Rodríguez Alemán afirma que la versión cinematográfica de la obra de Villaverde ‘indigna’ al

totalmente la dinámica de la cultura, de la sociedad, de la historia, sin tener en cuenta antes o después, las relaciones reales entre los seres humanos». Esto deberíamos asociarlo a aquel reproche que Voltaire hacía a los historiadores que a la hora de armar sus relatos sólo tomaban en cuenta los acontecimientos, porque al final el lector apenas se enteraba de los sucesos, sin entender jamás el por qué profundo de los mismos. En el caso de Mario Rodríguez Alemán, nos han quedado sus críticas, que dan buena fe de todo un credo estético e ideológico, pero no una argumentación un poco más íntima (tal vez epistolar, o en forma de reflexiones, por ejemplo) que nos permita interpretar el complejo devenir de una trayectoria que lo colocó en dos momentos importantes relacionados con la política cultural revolucionaria, con actitudes muy contrapuestas ante el ICAIC: primero, cuando en 1961 (entonces trabajaba allí al frente de la Comisión de Estudio y Clasificación de Películas) encabezó la censura de *PM*, y veinte años más tarde, cuando dirigió los ataques a esa misma institución a través de las críticas a *Cecilia*.

⁴⁹ Mario Rodríguez Alemán, «*Cecilia*: Algunas observaciones preliminares», *Trabajadores*, La Habana, lunes 12 de julio de 1982.

pueblo' y 'hiere la sensibilidad nacional'. ¿Con qué derecho se atribuye el papel de portavoz de las masas populares?». ⁵⁰

A pesar de las profundas diferencias internas que se vivía por entonces en el ICAIC (sobre todo entre Guevara y Gutiérrez Alea), el ataque a *Cecilia* (que era, en realidad, un ataque a la institución) sacó a relucir ese poderoso sentimiento de pertenencia que en otras ocasiones (recuérdense los casos de *Alicia en el pueblo de Maravillas* y *Guantanamera*), han contribuido a detener aquellas medidas dirigidas a desaparecer o restarle protagonismo cultural al organismo. Eso no quiere decir que desaparecieran las inconformidades interiores, como pone en evidencia la carta que Titón escribe al Ministro de Cultura Armando Hart, en la que comenta cómo la dirección del ICAIC postergó, sin explicación alguna, su idea de filmar una historia de amor entre una muchacha integrante de la Brigada «Antonio Maceo» que regresa a Cuba después de veinte años, y un cubano que había permanecido todo el tiempo en la isla. En su carta, Titón aprecia que,

(...) las «observaciones» de MRA son erróneas. Considero, además, que son irresponsables y que no constituyen un hecho aislado sino parte de toda una campaña para promover una política cultural estrecha y esquemática que nada tiene que ver con la política cultural que lleva a cabo ese Ministerio y que comparto plenamente. Pienso que el ataque a *Cecilia* y a la Dirección del ICAIC refleja un estado de opinión al que hay que salirle al paso porque, en última instancia, se puede convertir en un ataque al Ministerio de Cultura. Pero deseo que quede claro también que en mi caso, el hecho de firmar ese documento no debe confundirse con un acto de solidaridad con la Dirección del ICAIC cuya política de promoción y de estímulos y reconocimientos considero arbitraria, caprichosa e inadmisibles, porque está dictada por criterios subjetivos y unipersonales y entorpece el clima de confianza y participación que debe presidir nuestro trabajo. ⁵¹

Sería interesante estudiar la relación que a la largo de los 70 se establecería entre el ICAIC y la crítica hegemónica del período, toda vez que en

⁵⁰ Alfredo Guevara, *ibídem*, p. 437.

⁵¹ Tomás Gutiérrez Alea, *Volver sobre mis pasos*, Ediciones y Publicaciones Autor, Madrid, 2007, p. 260.

esa relación pudiera detectarse por dónde se encaminaban las demandas. La visión crítica fomentada «desde dentro» de la institución, y que se hacía pública a través de la revista *Cine Cubano*, o los programas «24 x segundo» conducidos por Enrique Colina, contrastaba de manera radical con la concepción pedagógica defendida por Rodríguez Alemán, quien en el prólogo de su libro *La sala oscura* llegaría a afirmar que:

El cine educa y denuncia, pero el imperialismo y las fuerzas negativas de la humanidad lo han utilizado también como droga para envenenar y confundir. Por eso, es deber del crítico revolucionario analizar un filme a partir de varias premisas, entre las cuales la principal es la de desnudar ideológicamente la obra cinematográfica. Actualmente, los enemigos de la libertad y la democracia en el mundo utilizan este arte tan popular, para producir filmes cuyo propósito es el diversionismo ideológico. Encubiertos de entretenimiento, diversión, sexo y melodrama, se realizan «películas» como les llamamos por acá por Latinoamérica a los filmes que contienen una gran dosis de veneno ideológico y que propagan ideas oscurantistas que embrutece y adormecen al público. Creo, por tanto, que el crítico debe partir de una posición partidista si realmente es un revolucionario y un educador y su propósito es ejercer la crítica constructiva y orientar a las masas que lo leen.⁵²

En lo personal, veo en esta concepción mesiánica de la crítica los ecos de aquellos criterios dominantes en el Primer Congreso de Educación y Cultura. Se trata de un tipo de crítica en la cual el experto se ve a sí mismo como un guía superior que tiene el deber de iluminar a un grupo de personas incapaces de pensar por cabeza propia. Desde luego que en Mario Rodríguez Alemán (como en Mirta Aguirre) existía una erudición impresionante, pero, desde mi punto de vista, creo que más que imponerle a las masas un sentido o un significado (por noble que pueda parecer el propósito), un crítico lo que debe estimular en quien lo escucha es la búsqueda de sus propias respuestas, y propiciar con ello su revolución más personal.

Si *Cecilia* hubiese sido una película que jugara al seguro, una película que evade los desafíos, que manipula con un sentido oportunista aquellos

⁵² Mario Rodríguez Alemán, *La sala oscura*, Ediciones UNEAC, La Habana, 1982, p. 10.

estereotipos que tanto han contribuido a consolidar una falsa identidad del «cubano», la diatriba de Rodríguez Alemán se hubiese podido entender. Pero tratándose de una cinta que (al margen de sus limitaciones, que las tiene), apuesta por un ejercicio de libertad creativa, lo mínimo que merecía era una aproximación que rebasara la pueril demanda de imitar de manera servil al original.⁵³

11

Nunca llegaremos a saber hasta qué punto esos ataques de Rodríguez Alemán provocaron que Alfredo Guevara dejara de ocupar durante diez años la presidencia de aquello que fundó, pero es cierto que con su salida se cerró todo un ciclo del cine cubano.⁵⁴ No es que colapsara la industria, o que el instituto dejara de promover de manera eventual películas interesadas en la desmitificación del lenguaje más convencional, mas se le dio un severo golpe a ese cine entendido como «movimiento artístico». Es decir, como algo complejo generador a su vez de complejidades.

Bajo el mandato de Julio García Espinosa (quien, paradójicamente, ha sido el realizador cubano que más se ha empeñado en dinamitar el modelo

⁵³ A propósito de aquellos incidentes Humberto Solás ha declarado: «Con la perspectiva que hoy me da el tiempo, reconozco que *Cecilia* tiene muchos altibajos, con momentos muy logrados y otros pocos felices, pero creo también que su crítica sobrepasó el marco del frío enjuiciamiento de la obra artística, porque había además otras motivaciones que yo calificaría de políticas, sectarismo de grupos que querían hegemonizar la vida cultural del país y *Cecilia* fue una especie de pretexto para ese debate ideológico». Lucía López Coll, «Cine y compromiso. Humberto Solás: por un arte inconforme», *La Gaceta de Cuba*, p. 33.

⁵⁴ Sobre su salida comentaría el propio Guevara:

(...) Salí del ICAIC en octubre de 1981, ya nombrado Embajador ante la UNESCO. El 31 de diciembre de ese año Fidel, reunido con alrededor de cuarenta figuras de la intelectualidad cubana, y presente García Márquez, señaló que «Alfredo no ha cometido error alguno, lo presté y lo recupero para el trabajo internacional». Respondía así a preguntas directas de algunos de los presentes. Prefiero la explicación que dio Fidel, a la especulación de nuestro crítico amigo (Paulo Antonio Paranaguá). Además los supuestos «stalinistas» no fueron entonces, ni antes, ni siquiera eso; pues no pasaban de ser mediocres miméticos. Jamás tuvieron tanto poder como para torcer rumbos. En realidad, no me turban las interpretaciones, la verdad suele ser poliédrica. ¡Son tantas las verdades superpuestas!

Alfredo Guevara, «El 'azar concurrente' me situó de nuevo en un hito de la Historia», en *Revolución es lucidez*, Ediciones ICAIC, La Habana, 1998, p. 44.

de representación al uso), los cineastas que debutaban en los 80 prefirieron ir al seguro con filmes de estructuras transparentes, filmes donde no era la búsqueda de un lenguaje desafiante lo que predominaba, sino en todo caso la consolidación de un oficio, de una manera de contar ajena a cualquier sobresalto temático o formal. Esto de por sí no es censurable, porque de hecho en ese período se consiguió que por primera vez la industria de cine se comportara como tal, con un amplio respaldo popular, y hacia finales de la década, tal vez como una toma de conciencia ante la crisis, surgieron ideas tan positivas como las relacionadas con los «Grupos de Creación». Pero lo que sí es un hecho que en esta década el ICAIC (entendido como movimiento artístico) dejó de estar en la vanguardia, posición que pasaría a ocupar en esos años la plástica de entonces.

Por otro lado, seriales de corte patriótico como *La gran rebelión* (1981), de Jorge Fuentes, y *Algo más que soñar* (1985), de Eduardo Moya; ambos producidos por los Estudios Fílmicos de la FAR (aunque el segundo contó con la participación de la Televisión Cubana), alcanzaron también una gran popularidad, afianzando la impresión general de que podía prescindirse de los riesgos que siempre implica la experimentación. *La gran rebelión* (que contó con la supervisión dramaturgica de Mario Rodríguez Alemán), en un principio fue un serial de nueve capítulos rodados en 1981, con el fin de celebrar el 25 aniversario de la creación del Ejército Rebelde. Siete años más tarde Fuentes presentaría una síntesis de noventa minutos, en la cual un oficial cubano (como en el serial), tras cumplir misión internacionalista en Etiopía, evoca su trayectoria tomando como punto de partida sus días iniciales en la Sierra Maestra, cuando luchaba contra la dictadura de Batista.

A esos años pertenece *Como nosotros* (1987), primer largometraje de ficción de los Estudios Cinematográficos y de Televisión de las FAR concebido para ser estrenado en las salas comerciales. *Como nosotros* fue un sonado fracaso de público y crítica, y no tendría justificación alguna su mención en este contexto, si a su equipo de realización no se asociaran dos de los integrantes del grupo que hacia los 80 «con más ardor defendía la instauración del realismo socialista en la literatura y, en especial, en la poesía».⁵⁵ Roberto Díaz (su director) había dirigido en los 70 *El Caimán Barbudo* (Segunda época), y antes escribió aquella corrosiva crítica al libro

⁵⁵ Arturo Arango, «Con tantos palos que te dio la vida...», en *La política cultural del período revolucionario: memoria y reflexión*, Centro Teórico-Cultural Criterios, 2007, p. 132.

Los pasos en la hierba, de Eduardo Heras León, mención única de cuento en el Premio Casa de 1970, donde, entre otras cosas, afirmaba que «se nota en la lectura que hay una furiosa carrera contra el heroísmo, contra todo lo que huele a acto superior».⁵⁶ También en ese decenio Díaz dirigió la sección de Cine del Departamento de Cultura, Ciencia y Centros Docentes del Comité Central del Partido. En cuanto a Osvaldo Navarro, coguionista de *Cómo nosotros*, se le adjudica el discutible mérito de haber sido el escritor cubano que, tras su frustrada defensa de la poesía «realista» en un evento, propició que nunca más se volviera «a hablar de realismo socialista en Cuba».⁵⁷

La cinta ubica su acción hacia finales de la Guerra de los Diez Años, y a través de una historia de amor más bien convencional, pretende demostrar que aquellos héroes de antaño eran idénticos a los cubanos de ahora. Alguien que no haya visto el filme pudiera aducir que similares pretensiones animaban a las películas historicistas de Gutiérrez Alea, quien, como hemos visto, utilizaba como pretexto la «Historia» para encarar el presente. Pero mientras en las películas de Titón la «Historia» no es algo terminado, aún cuando a nivel de personajes subyace una teleología colectiva, una finalidad que los encamina hacia un Destino prefigurado y superior, en *Como nosotros* la tesis de que somos simples epígonos de aquellos que trazaron con anterioridad un camino, se enuncia de una manera simplista desde el mismo título, el cual, por cierto, sirvió para que la crítica lo retomara a su antojo en artículos como los de Arturo Arias Polo («Muy lejos de nosotros»⁵⁸) o Bernardo Marquéz Ravelo («¿Cómo nosotros?»⁵⁹), este último provocador de un intercambio de cartas entre José Luis Posada y Francisco de Armas que apareció bajo el nombre de «¿Cómo? ¿Nosotros?».⁶⁰

Si tres años antes, la ponencia de Osvaldo Navarro había marcado el fin (al menos público) de las pretensiones de imponer el «realismo socialis-

⁵⁶ Roberto Díaz, «Otra mención a *Los pasos*», *El Caimán Barbudo* (segunda época), n° 45, marzo, 1971, pp. 16-22.

⁵⁷ Arturo Arango, ibídem, p. 133.

⁵⁸ Arturo Arias Polo, «Muy lejos de nosotros», *Revolución y Cultura*, n° 8, agosto, 1987, pp. 82-83.

⁵⁹ Bernardo Marquéz Ravelo, «¿Cómo nosotros?», *El Caimán Barbudo*, n° 237, agosto, 1987, pp. 20-21.

⁶⁰ José Luis Posadas; Francisco de Armas, «¿Cómo? ¿Nosotros?», *El Caimán Barbudo*, n° 239, octubre, 1987.

ta» en la literatura, *Como nosotros* fue tal vez el último intento de promover entre los cineastas del país una línea pedagógica. En realidad, la película llegaba tarde a un contexto donde las circunstancias internacionales y nacionales (perestroika en la Unión Soviética, proceso de rectificación de errores en Cuba) se prestaban poco para este tipo de cine moralizante.

Ya por esa misma fecha, los Estudios Fílmicos de la Televisión estaban proponiendo cintas como *Cuestión de principios* (1986) y *A fuego limpio* (1988), ambas de José A. Torres López, basadas en sendos relatos de Eduardo Heras León, mientras que los jóvenes creadores agrupados en el Taller de Cine de la Asociación «Hermanos Saíz» comenzaban a abordar aquellas zonas controvertidas de la realidad, que si bien dentro de la plástica del período no era un asunto virgen, sí brillaban por su ausencia en la producción del ICAIC.

Cineastas novísimos como Jorge Luis Sánchez (*Un pedazo de mí*), Marco Antonio Abad, (*Ritual para un viejo lenguaje*), Ricardo Vega (*Insomnio*), Lorenzo Regalado (*Basura*), Aarón Yelín (*Muy bien*), Yamila Castillo (*Subir hacia atrás*), Enrique Álvarez (*Sed*), junto a otros que estudiaban en la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños (como Juan Carlos Cremata con *Oscuros rinocerontes enjaulados*, o Arturo Sotto con *Talco para lo negro*), además del perseverante Tomás Piard (*Ecós*), iniciaron un camino lleno de provocaciones que más tarde recuperaría la industria a través de películas como *Papeles secundarios* (1989), de Orlando Rojas, *Alicia en el pueblo de Maravillas* (1990), de Daniel Díaz Torres, *Adorables mentiras* (1991), de Gerardo Chijona, o *Fresa y chocolate* (1993), de Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío.

El tema de la guerra de Angola, que hasta ese momento sólo había recibido un enfoque unidimensional, y claramente apologético, comenzaría a ser representado de una manera menos maniquea, como ponen en evidencia *Cazador de imágenes* (1989), de Laura López, o antes, *Amigos* (1987) de Jorge Luis Sánchez, esta última una pequeña cinta donde el director se ocupaba de mostrar «las contradicciones de mi realidad cohabitando con los costados heroicos. (...) De un lado, la guerra y sus héroes. Del otro, la cotidianidad y sus antihéroes»,⁶¹ pretensión ética que coincide con la que ese mismo año hacía pública Jorge Fuentes, el director de *Cabinda* (1988), otra producción de los ECTVFAR que se aproxima a la guerra en África, al llamar la atención sobre la necesidad de «presentar hombres y

⁶¹ Juan Antonio García Borrero, *Guía crítica del cine cubano de ficción*, p. 51.

mujeres en lucha, en conflictos con sus propios intereses personales, frente a las exigencias de la colectividad».⁶²

De todas estas películas que, más allá del ICAIC, abordaron el conflicto bélico en el continente africano, tal vez la que más resonancia internacional obtuvo fue *El encanto del regreso* (1991), de Emilio Oscar Alcalde, la cual fue exhibida en el Festival de Moscú correspondiente a aquel año. Se trata de la Tesis de Graduación de su director en el Instituto Superior Cinematográfico de Moscú, que ese mismo año alcanzaría los premios «Caracol», entregados anualmente por la UNEAC, en las categorías correspondientes a la mejor película, dirección y fotografía. Sin embargo, todo parece indicar que el guión escrito por Reinaldo Montero (antes había colaborado con Alcalde en *Kalule 5*), el cual prescindía deliberadamente de cualquier manierismo fotogénico a la hora de describir al «héroe internacionalista» que regresa de misión, y encuentra en casa un pequeño infierno, determinó que la cinta se exhibiera públicamente una sola vez; es decir, la noche del 27 de octubre de 1991, cuando se entregaron los premios en el cine Yara.

Desde luego, las circunstancias internacionales de ese año muy poco podían contribuir a una proyección natural del filme. A lo largo de aquellos doce meses, la Unión Soviética había iniciado su imparable desmembramiento, por lo que cuando el 25 de diciembre Gorbachov hizo pública su renuncia a la presidencia de la URSS, al tiempo que declaraba la disolución de la misma, pareció que aquellos axiomas marxistas sobre la necesidad histórica del sistema socialista, no pasaban de ser otra conjura de espejismos, manipulaciones, y equívocos.

La crisis política propició que una vez más hiciera su aparición el *bullying* mediático, como puso en evidencia ese mismo año el nunca del todo bien repudiado *affaire Alicia en el pueblo de Maravillas*. Releyendo aquellas impugnaciones publicadas en los periódicos *Granma*, *Trabajadores*, *Tribuna de La Habana*, *Bohemia*, *Juventud Rebelde*, por mencionar algunos de los espacios utilizados para satanizar a *Alicia*..., uno no puede menos que pensar en la gozosa e impune resurrección de Leopoldo Ávila.⁶³ Otra vez salía a relucir lo peor de ese socialismo autoritario que antepone la reprobación *ad hominem* al debate riguroso.

⁶² Juan Antonio García Borrero, *Guía crítica...*, pp. 79-80.

⁶³ Puede verse el dossier publicado en la revista *Cine Cubano*, n° 135, abril-mayo-junio, 1992, pp.16-25.

12

Me consta que el análisis del cine cubano de los 90, con sus singularidades socio-políticas, demandaría un enfoque tan o más exhaustivo que el que ahora he pretendido en este texto. Con este acápite final, apenas intentaré llamar la atención sobre el modo en que se frustró esa revolución del lenguaje audiovisual que hacia 1968 comenzaba a obtener sus primeros frutos, y que tanto hubiese contribuido a explorar la realidad cubana desde los más inéditos ángulos.

Aquel cine primigenio de los 60, más allá de su vehemencia política (la cual formaba parte de una época donde, según se aseguraba, ser espectador era ser cobarde o ser traidor), se interesaba por dialogar de tú a tú con las principales maneras de concebirse la modernidad en el cine. Por eso formaba parte de la vanguardia del momento. Por eso era un verdadero movimiento artístico, con todo lo que de herejía y riesgos implica lo anterior.

Por otro lado, como se tenía claro que el cine, si se pretende creativo y no simple propaganda supone ante todo un problema de mirada, de punto de vista, con lo cual «la realidad» pierde su carácter de verdad unívoca o programada, abundaron los desencuentros con la vanguardia política de entonces. Allí están las polémicas de Alfredo Guevara, Gutiérrez Alea, García Espinosa, Jorge Fraga, entre otros, algo que nunca más se ha logrado sistematizar, y que resulta un reflejo bastante claro de una carencia mayor: el déficit de una esfera pública verdaderamente participativa.

Y no quisiera que se viera en esto que afirmo, como se ha malinterpretado en otras ocasiones, una propuesta de retornar al cine de los 60 y sus prácticas: en modo alguno me seduce el síndrome de Peter Pan, ese a través del cual algunos hombres se niegan a crecer, asegurando que lo mejor de sus vidas siempre permanecerá en su infancia. Todo lo contrario. Creo que en la misma medida en que se liquide a los 60, se le concederá más mérito a aquello que fue valioso en su época, porque nunca un maestro será mejor que cuando es capaz de formar alumnos que lo superan.

Es preciso arrinconar, de una vez y por todas, esa penosa condición de epígonos que nos prodiga tanto homenaje al pasado, y a través del cual se le rinde más culto a la memoria que a la imaginación (algo fatal en un artista). Hoy, por fortuna, las nuevas circunstancias pueden favorecer ese renacimiento en el modo de aprehender y representar la realidad cubana. Es ya imparable la democratización en la forma de producir audiovisuales, como nos están demostrando los más jóvenes realizadores, lo cual permiti-

rá enriquecer la percepción que tengamos de esa Cuba tan compleja que nos ha tocado habitar, pero sobre todo enriquecer la percepción que tengamos de los cubanos que la habitan.

Un audiovisual que se muestre atento a las mutaciones que ha sufrido en los últimos tiempos el término «solidaridad social», por ejemplo, permitirá detectar de qué modo ha variado también entre nosotros ese gesto de ayudar al que le ha ido peor. En los 60, la solidaridad colectiva se pensaba de un modo distinto al que ahora se invoca, dado que permanecían en las sombras todas esas subjetividades antes marginadas, y que recién ingresan a la esfera pública. La creciente legitimación de esos nuevos intereses grupales ha de traer como consecuencia una reformulación de la mirada audiovisual sobre esa realidad plural, lo cual implica pensar y representar de otra manera el socialismo tradicional.

Sabemos que la debacle (a mi juicio, muy merecida) de aquel «socialismo real» lleno de falsedades no ha significado, en modo alguno, la autenticación del capitalismo como panacea de la humanidad. Hay que ser muy ciego, o muy parcial, para no ver que las desigualdades sociales siguen incrementándose, siempre en detrimento de una mayoría. Ciertamente: después de la caída del «Muro de Berlín» hay en el mundo más libertades públicas que antes, pero en términos existenciales aquello que Cioran nombraba de manera elegante «el inconveniente de haber nacido», no ha pasado a ser una simple imagen literaria o filosófica, sino que sigue deviniendo la queja cotidiana de millones de seres que tienen muy claro que jamás traspasarán los predios del fracaso, por muchas promesas que formule el sistema.

Sin embargo, si hoy las ideologías neoliberales (con sus engañosos mitos relacionados con la democracia, las libertades públicas, y el mercado) lucen seductoras incluso para aquellos que saben morirán sin alcanzar alguna vez esa calidad de vida que sí detentan los ideólogos más relevantes del régimen hegemónico, se debe no sólo a que el «socialismo real» fracasó de forma estrepitosa en su propósito de construir un mundo más justo, sino porque con posterioridad al desastre, los encargados de estudiar críticamente las causas de ese descalabro, lejos de retomar la teoría y repensarla allí donde la dejó Marx, por ejemplo, han optado por el cómodo rol de oponerle descalificaciones a todo lo que propone ese poderoso adversario, pero sin prescribir alternativas teóricas que despierten otra vez el entusiasmo de aquellos que confiaron ciegamente en la Utopía, y que ahora son rehenes del lógico desencanto, o cuando menos, del escepticismo más incurable.

Por eso resulta tan perentorio someter a crítica, con la misma energía que se censura al neoliberalismo, los males que ha generado y genera el socialismo (en cualquiera de sus variantes) cada vez que se ha intentado poner en práctica sus ideales. Si el socialismo, como se dice, está encaminado a hacer más tolerable la convivencia social, entonces nos urge acabar de entender que esa solidaridad no se impone, sino que se construye entre todos, mediante una esfera pública transparente y de veras activa.

Habría que dejar atrás, pues, la mirada dicotómica de esa izquierda (sobre todo esa izquierda que no vive en Cuba, y que sólo puede imaginar por terceros los rigores más dramáticos del ciudadano de a pie) que diserta sobre los sacrificios del pueblo cubano como si de un souvenir ideológico se tratara. Parafraseando aquella observación de Hemingway, esa izquierda gusta hablar de las penurias de los cubanos, como si estos llevaran otra vida en la maleta, y está más preocupada en conservar (o recuperar) el poder, que en mejorar la suerte de aquellos a quienes supuestamente protege o representa. Los delata una retórica exaltada donde la emoción (el *kitsch* político) va por delante de la razón, y también una aptitud en la que se adivina más talento para dramatizar los problemas abstractos de la humanidad que para conceptualizarlos y resolverlos, dramatización que, como ha sugerido el siempre polémico Lipovetsky, nos ha vuelto «más sensibles a la miseria expuesta en la pequeña pantalla que a la inmediatamente tangible, hay más conmiseración hacia el semejante distante que hacia nuestro prójimo cercano».⁶⁴

Por lo pronto, el audiovisual cubano ha dado pruebas de preocupación por ese semejante cercano que todavía no suele aparecer en los noticieros o prensa oficial, pero que también forma parte de la realidad cubana, y cuyos problemas habría que incluir con naturalidad en la agenda de discusiones del país. No importa que ese audiovisual hasta ahora haya chocado de manera sistemática con la escasa voluntad de ser debatido en la esfera pública. No importa. Lo que importa es que existe, y que ya les ha concedido voz a esos cubanos que difícilmente aparecerán alguna vez en nuestros noticieros.

Bastaría revisar de modo cronológico, cintas o materiales como *De cierta manera* (1974), de Sara Gómez, *Los albergados* (1983), de José Padrón, *El fanguito* (1991), de Jorge Luis Sánchez, *Suite Habana* (2003),

⁶⁴ Gilles Lipovetsky, *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1994.

44 *Juan Antonio García Borrero*

de Fernando Pérez, *Caidije* (2003), de Gustavo Pérez, o *Buscándote Habana* (2005), de Alina Rodríguez Abreu, por mencionar unos pocos, para lamentar cuántas oportunidades de debate se han perdido, y con ellas, la posibilidad de hacer realidad aquello que Cesare Zavattini soñaba en el lejano 2 enero de 1959: apelar al cine como el medio más idóneo para conocer los verdaderos y más dolorosos problemas de Cuba.

En Camagüey, Cuba, el domingo 31 de marzo de 2008.