

ARTÍCULO ORIGINAL

Retrospectiva histórica del cine cubano (1959-2015)

Historical Retrospective of Cuban Cinema (1959-2015)

Dr. Antonio Álvarez Pitaluga

Profesor Auxiliar Facultad de Filosofía e Historia, Universidad de La Habana, Cuba.

RESUMEN

El artículo propone un recorrido panorámico por el cine cubano de ficción desde la fundación en 1959 del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), hasta la actualidad, 2015. A través del mismo se persigue demostrar la relación entre el cine, la cultura y la sociedad cubanas para valorar cómo la cinematografía cubana ha reflejado el desarrollo contemporáneo de la nación a través de sus políticas culturales y principales problemáticas socioculturales.

PALABRAS CLAVE: cine, ICAIC, política cultural, hegemonía, cultura, sociedad, Cuba.

ABSTRACT

The article proposes a panoramic tour of the Cuban fiction film since the founding in 1959 of the Cuban Institute of Art and Industry Cinematography (ICAIC), to the present, 2015. Through it he seeks to demonstrate the relationship between film, culture and Cuban society to assess how the Cuban cinema has reflected the contemporary development of the nation through its cultural policies and main sociocultural issues.

KEYWORDS: cinema, ICAIC, cultural politics, hegemony, culture, society, Cuba.

Resulta muy difícil estudiar una revolución desde un concepto o una definición teórica. La confluencia intelectual de varios presupuestos teóricos es la clave ideal para un acercamiento a su totalidad. Su complejidad social así lo exige. A veces ni tan siquiera vivir dentro de ella garantiza su comprensión. El binomio cíclico razón-irracionalidad se torna una constante de su decurso cotidiano y épico. No pocos asumen una revolución como un punto de llegada, el arribo a una meta por la toma del poder político y el control de las instituciones del pasado; sin embargo, una revolución real es algo muy distinto.

Se trata de un punto de partida, de un inicio tras la toma del poder que supone una permanente transformación social hasta articular una nueva lógica de la realidad. Es el hecho cultural más importante de su tiempo histórico. Constituye un proceso de

subversión cultural de todas las representaciones de la realidad y de los poderes que tanto el Estado como los sujetos comunes construyen y reproducen en sus subjetividades para crear un nuevo sistema de relaciones sociales; en el cual se refunda la cultura nacional, pilar esencial de la hegemonía cultural que se pretende.¹

Cuando triunfa la Revolución Cubana en 1959 lo anterior fue entendido como la base del nuevo cambio a que se aspiraba. La hondura de aquel viraje histórico implicó el desmontaje del viejo Estado y a su vez el montaje de uno nuevo. El camino proyectado fue posible ya que se actuó de inmediato en lo más importante del ciudadano más allá de su procedencia o status social: su subjetividad. Era preciso subvertir violentamente la mentalidad para desarticular un sistema de valores del pasado y crear uno nuevo. Desde el poder vencedor el proceso subversor fue presentado como una cruzada ideológica llamada descolonización mental, en la cual se le asignó al cine un papel esencial.² Se trataba de contribuir a la creación de una contra hegemonía desde el audiovisual para transformar un mundo atado por varios siglos a esquemas coloniales de subalternidades.

Es por ello, apenas a 80 días del 1ro de enero de 1959, el 24 de marzo, la Ley 169 del joven Estado revolucionario dio paso a la fundación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).³ El universo de la imagen y el sonido fue privilegiado como plataforma de la inicial subversión. El reconocimiento explica por sí solo el valor y papel del cine cubano en aquel nuevo contexto histórico. En el primer *"Por cuanto"* de la ley se afirmaba que *"el cine es un arte"*. Esa primera definición no fue casual, situaba al cine por nacer en el borde de un nuevo papel y lugar no solo como entidad de producción artística, sino como un arte moderno reproductor y recreador de ideología, instrumento de poder para la construcción de una hegemonía cultural.

Se trataba de crear un cine de profundo carácter nacional distanciado de los esquemas tradicionales de la cinematografía comercial. La magnitud de la proyección fue tal, que todavía hoy sigue siendo para el cine cubano la brújula de su matriz creadora y tal vez sea muy influyente en los futuros restos de continuidad y destino del cine nacional.

A partir del triunfo de 1959 esta idea se convirtió en la coordenada ideológica de la máxima dirigencia revolucionaria en cuanto a su mirada sobre el cine nacional. Desde entonces, la cultura en general ha alcanzado un valioso protagonismo en la historia de la revolución.⁴ A casi tres meses del triunfo la fundación del Instituto de Arte e Industria Cinematográficos puso al cine como primer eslabón cultural de la nueva cadena ideológica. Para conocer la relación entre revolución, cine y hegemonía durante el transcurso del medio siglo revolucionario dos preguntas pudieran ayudarnos a realizar un breve recorrido por la historia del cine en la revolución, ¿logró el cine cubano ser una fuente de subversión en cada una de sus etapas de desarrollo?, ¿fue y es un foco creador de una cultura nacional?

Cine cubano desde 1959, rápida mirada

El 24 de marzo de 1959 se reunieron en La Habana un grupo de jóvenes intelectuales encabezados por Alfredo Guevara, Santiago Álvarez, Tomás Gutiérrez Alea y Saúl Yelín. Ellos fueron los padres fundadores del ICAIC. Junto a otros entusiastas jóvenes iniciaron la impresionante tarea de refundar el cine cubano. La experimentación fue la clave de toda creación. Desde los largometrajes y el documental se reflejaron con fuerza los cambios y transformaciones, sus protagonistas y hacedores comunes. Las voces de los antiguos marginados sociales y los héroes vencedores como

el obrero, la mujer, los campesinos y negros, también el combatiente rebelde, el mambí (luchador de las guerras nacionales del siglo XIX) y los milicianos, cobraron voces y tomaron espacios sociales desde una pantalla que legitimaba las nuevas realidades, transformaciones y proyectos sociales a través de ellos.

Con el *Novo Cinema* brasileño, el *Free Cinema* inglés, la *Nueva Ola* francesa y el *Neorrealismo italiano*, se asentaron los pilares estéticos del cine que nació.⁵ Las influencias del Neorrealismo fueron las más profundas. En más de una obra cinematográfica sirvió como instrumento de crítica al pasado republicano (1902-1958), a su decadencia moral, y a su vez como posibilidad de proyectar la nueva situación social. A lo largo de la década experimentadora de los 60 la obra de Tomás Gutiérrez Alea fue meritoria en ese sentido, *Historia de la Revolución* (1960), *Las doce sillas* (1962), *La muerte de un burócrata* (1966) y *Memorias del subdesarrollo* (1968), ejemplifican aquella relación estética que se extendió más allá de los años 60. Otros filmes como *Juan Quinquín en Pueblo Mocho* (1967) de Julio García Espinosa, *La primera carga al machete* (1969) de Manuel Octavio Gómez y *Lucía* (1968) de Humberto Solás, sintetizan lo mejor de la creación cinematográfica de aquellos años germinales.

La documentalística de Santiago Álvarez -vista en sus documentales y el conocido *Noticiero ICAIC* (1960-1990)- es fundamental para comprender dichos momentos fundamentales. El carácter innovador de este afamado documentalista se basó en la armónica recreación visual de imágenes y sonido para lograr definidos perfiles políticos que mostraban y enjuiciaban las complejas situaciones nacionales e internacionales de entonces

Es necesario sumar también a la senda inicial del documental cubano el proyecto del Departamento de Enciclopedia Popular.⁶ Con el mismo se aspiró a reformular el papel y lugar de la cultura popular y los tradicionales sectores marginados de la historia nacional. Desde los nuevos significados sociales que recibieron cultura y sectores populares, temas como las religiones africanas, el negro en Cuba, los nuevos valores ideológicos y la construcción de un modelo social, fueron sus más esenciales visiones. José Massip con *Historia de un ballet* (1962) y Rogelio París con *Nosotros la música* (1966), fueron parte de aquellos realizadores primigenios.

En ese sentido, los nombres de dos casos excepcionales con relevantes aportes a la construcción de una visualidad y estética antropológicas al documental nacional desde fines de los 60 e inicio de los 70 son imprescindibles: Nicolás Ladrián y Sara Gómez.

No puede dejarse de mencionar el papel que ocupó en aquella cinematografía el Grupo de Experimentación Sonora (GES, 1968-1974). Si bien fue un grupo concebido para el aprendizaje, experimentación y producción general de un nuevo tipo de música en la Isla, sus vínculos con el cine fueron muy estrechos al punto de musicalizar varias bandas sonoras de películas de entonces.

En 1969 finalizó la primera década cinematográfica cubana. Hasta ese entonces mediante la experimentación estética, los nuevos temas y protagonistas de la revolución legitimaron la existencia de ellos y de esta. Con el inicio de los 70 arribaron nuevas perspectivas estéticas al cine de la Isla. Al finalizar la etapa 1959-1969 el cine había devenido en un básico instrumento subversor del pasado y creador del presente.

¿Cuántos años tiene un quinquenio?

Con el fracaso de la zafra azucarera de los Diez Millones (1969-1970) se inició el despertar sociopolítico de la década del 70. La experimentación, como norma

permanente de la búsqueda de un modelo de socialismo cubano de la década anterior, se vio asediada por una nueva coyuntura histórica que la comenzaría a relegar rápidamente en nombre de una severa reafirmación ideológica. El camino escogido no fue del todo feliz ya que la confirmación deseada no permitía la otrora búsqueda experimental. Los códigos estéticos en el cine fueron inducidos a privilegiar en determinadas circunstancias una rígida legitimación más que la subversión creadora. Una introspección en el periodo colonial del país (1510-1898) fue el camino tomado mayormente por el cine cubano de entonces para expresar y reafirmar desde el pasado la realidad del presente social, que se proyectaría en el decurso de esos diez años.

No obstante, el realismo y la cotidianeidad de la vida obrera y campesina junto con el enfrentamiento de las clases sociales en otros momentos de la evolución nacional, también fueron abordados en varias producciones. En líneas generales la nueva etapa no logró siempre riquezas estéticas y artísticas. La crítica social, la experimentación y la polémica se redujeron ostensiblemente. La reafirmación social y política desde el cine fueron más predominantes que la crítica y la interrogación social. A pesar de esto, determinados tratamientos histórico-sociales de algunos filmes propiciaron una feliz calidad de los mismos.

Así, el audaz registro sociológico de los resultados que se esperaban de ciertas transformaciones revolucionarias, fueron reflejados en la trama de *De cierta manera* (1973) de la prematuramente desaparecida Sara Gómez. *El hombre de Maisinicú* (1973) de Manuel Pérez se encargó de mostrar el enfrentamiento armado del pueblo en la figura de un miembro de la Seguridad del Estado contra las bandas contrarrevolucionarias que operaron en la isla, como también lo hizo *Paty Candela* (1976) de Rogelio París. Fueron filmes representativos del enfrentamiento de las clases sociales de los años iniciales de la revolución.

La obra de Gutiérrez Alea se acrecentó con títulos que sellaron su encumbramiento como el director más reconocido del cine cubano ya desde aquellos años.⁷ Con una extrapolación hacia la vida colonial también se adentró en los enfrentamientos sociales para demostrar desde los orígenes históricos de la Isla la validación del presente, desde el cual operaba él y el resto de sus colegas creadores, vale decir su generación; *Una pelea cubana contra los demonios* (1971) y *La última cena* (1976), así lo prueban.

Otros realizadores reflejaron el enfrentamiento desde la visión esclavista vs esclavo como fue el caso de Sergio Giral con su conocida trilogía *El otro Francisco* (1974), *Rancheador* (1976) y *Maluala* (1979).

Antes de concluir los 70, Alea decidió abordar el ocaso de las clases adineradas procedentes de la república al verse inmersa en la revolución. Así fue como en *Los sobrevivientes* (1978) retomó su mirada neorrealista para visualizar la decadencia de la burguesía cubana frente al triunfo revolucionario. *El brigadista* (1977), de Manuel Octavio Gómez, incursionó en unos de los grandes hitos del cambio revolucionario, la Campaña de Alfabetización. Pastor Vega se encargó de uno de los filmes más populares de la etapa, *Retrato de Teresa* (1979), donde la incorporación social de la mujer vs machismo nacional marcó un hito en la cinematografía del patio contribuyendo a un debate nacional no concluido aún sobre dicho tema.⁸

Después de varios años de previa experiencia con la caricatura y el dibujo animado, el entonces ya prometedor Juan Padrón devino en el director de animación más reconocido del ICAIC cuando en 1979 su éxito, *Elpidio Valdés*, se convirtió en la primera película de animación cubana que hizo soñar a miles de niños cubanos. A lo largo de la década ya había dirigido varios cortos de animación sobre el personaje. El efecto

cautivante del filme se basó en una fórmula que desde el uso de la historia legitimaría la hegemonía de la revolución: el nacionalismo independentista de un mítico personaje mambí (combatiente contra España en la segunda mitad del siglo XIX) que glorificó la independencia nacional como aspiración pasada y presente. De ese modo, esta y otras producciones legitimaron la cadena ideológica pasado-presente para reafirmar que la revolución tiene su mayor fuente de legitimación en la historia nacional, quizás sea mejor decir, en los usos de la historia nacional.

Otra conexión ideológica de matices extra nacionales se hilvanó entre los lazos del independentismo latinoamericano -existente desde el siglo anterior y las raíces de la ideología anticolonial cubana- cuando en diciembre de 1978 se inauguró el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano. La proyección latinoamericanista se adentraba desde el séptimo arte en un reto de grandes magnitudes frente al poderío de Hollywood: mostrar las realidades de América Latina a través del lente de sus realizadores cinematográficos, o sea, crear un permanente espacio para la visión de los históricamente dominados. Subvertir la historia de una América Latina independizada pero no liberada, centró el objetivo del Festival donde reafirmaba, desde él mismo, la posibilidad real de una liberación para todos, ejemplificada con la propia Revolución cubana.

Durante los 70 el cine cubano vivió la llamada etapa historicista debido a la fuerte presencia de producciones de contenidos y dramas históricos, ubicados de modo mayoritario en la época colonial. De esta manera, pero con códigos y lenguajes estéticos diversos a los utilizados en los 60, el cine continuó jugando en papel clave como pieza ideológica dentro del engranaje hegemónico del Estado para la legitimación de los diversos aspectos de la realidad social. La lucha de clases, los enfrentamientos políticos, los tabúes que se pretendieron cuestionar o derribar y la propia obra social de la revolución fueron reflejados en la cinematografía del momento que se preocupó más por hacer un cine de reafirmación que por la belleza estética que supone este difícil arte.

El ejercicio de la crítica social en la cinematografía de aquellos años disminuyó notablemente. La burocracia cultural lo cuestionó como un elemento no favorable políticamente en una coyuntura histórica de memorables redefiniciones modélicas, que comenzaron con el fracaso de la Zafra de los Diez Millones en 1970 (cosecha y producción nacional de caña de azúcar) y concluyeron formalmente con la creación del Ministerio de Cultura en 1976. Se trató del tristemente célebre Quinquenio Gris (1971-1976) de la cultura cubana, denominación dada por el intelectual cubano Ambrosio Fornet.

El renacer truncado

Afortunadamente el inicio de los años 80 perfiló un retorno a la crítica e indagación sociales en el cine. Desde la creación del Ministerio de Cultura y el Instituto Superior de Arte, ambos en 1976, se trató de dejar atrás oficialmente el difícil período gris de la cultura cubana. Ahora se convidaba a un reencuentro con el público no solo mediante una crítica a la Cuba de aquel momento, sino, además, con el reflejo y debate de problemáticas nacionales que a pesar de haber arribado a veinte años de construcción socialista todavía no habían sido solucionadas o no alcanzaron los resultados esperados.

La industrialización, la cooperativización campesina en varias regiones montañosas, la incorporación social de la mujer, la épica histórica y revolucionaria y otros no tan halagüeños como la burocracia, el fraude, la doble moral, el machismo siempre

solapado, la corrupción, los conflictos humanos y la emigración constituyeron las bases temáticas de una abundante producción que casi siempre se contextualizó en escenarios urbanos.

Cecilia, de Humberto Solás (1982) inauguró la década cinematográfica. Tal vez su polémica recepción pretexto el necesario cambio temático y estético entre una década finalizada y otra por inaugurar, algo que ya se urgía desde finales de los 70. La particular manera de Humberto Solás de interpretar histórica y estéticamente la principal novela del siglo XIX cubano (Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés o la loma del ángel*, 1882) generó un profundo debate estético y conceptual que llevó a un cuestionamiento del cine nacional.⁹ De hecho, a partir de dicha polémica el entonces presidente del ICAIC, Alfredo Guevara, cedió la dirección del Instituto al cineasta Julio García Espinosa, quien asumió la responsabilidad a lo largo de la década de los 80 e inicio de los 90.

En poco tiempo el resultado del cambio conceptual fue percibido con la llegada de una buena cantidad de comedias urbanas salpicadas de nuestro inseparable costumbrismo, todas ubicadas en el presente inmediato de esos años; en breve síntesis pueden mencionarse: *Se permuta* (1983), *Los pájaros tirándole a la escopeta* (1984), *Vals de La Habana Vieja* (1987), *Plaff o demasiado miedo a la vida* (1988), *Sueño tropical* (1991) y *Adorables mentiras* (1991). Problemáticas relativas al desarrollo del modelo social cubano y varios de sus conflictos humanos llegaron en: *Polvo Rojo* (1981), *Techo de vidrio* (1982), *El corazón sobre la tierra* (1985), *Tiempo de amar* (1983), *Hasta cierto punto* (1983), *Habaneras* (1984), *Como la vida misma*, *Venir al mundo*, *Una novia para David*, *En tres y dos (todas de 1985)*, *Bajo presión* y *Papeles secundarios* (ambas 1989).

El sensible tema de la emigración fue reflejado por primera vez como trama central de una película como *Lejanía* (1985). Desde el éxodo masivo del Mariel en 1981 se convirtió en una latente realidad social. La épica histórica y revolucionaria se agenció títulos como *Guardafronteras* (1980), *Los refugiados de la Cueva del Muerto* (1983), *Baraguá* (1986), *Clandestinos* (1987), y *Caravana* (1990). El filme *Plácido* (1986) marcó los últimos esfuerzos en aquellos años del llamado cine historicista que en la década anterior tuvo sus mejores exponentes; *Pataquín* (1982) y *La Bella del Alhambra* (1989) fueron y son hasta hoy lo mejor del cine musical en revolución. Nombres como Enrique Pineda Barnet, Rolando Díaz, Orlando Rojas, Daniel Díaz, Fernando Pérez, Rogelio París, José Massip, Víctor Cassaus, Sergio Giral, Gerardo Chijona y otros como Solás, García Espinosa, Gutiérrez Alea, se perfilaron como los directores de estos filmes.

El documental alcanzó altos ribetes haciendo gala de su larga cosecha creadora desde el 59. Junto al consagrado Santiago Álvarez, el entonces joven documentalista Enrique Colina reunió más de un lauro por sus incursiones sociales desde el lente de la cámara; *Estética* (1984), *Vecinos* (1985) y *Chapucerías* (1987), marcaron un acercamiento a diversas aristas de la sociedad cubana desde ese género. Su abierta crítica a las diversas problemáticas sociales le agenció una reconocida aceptación popular. A ese esfuerzo se sumó *El desayuno más caro del mundo* (1988), de Gerardo Chijona.

En aquella prolífica década el dibujo animado dentro del cine alcanzó uno de sus mejores momentos con los cortometrajes del *Elpidio Valdés*, los Filminutos (pequeños cortos de animación de 2 a 3 minutos que narran historias satíricas) y el largometraje *Vampiros en La Habana* (1985).

Un colofón importante en el desarrollo del cine cubano hasta ese entonces lo constituyó la inauguración en 1986 de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de

San Antonio de los Baños, creada bajo la reconocida perspectiva latinoamericanista y tercermundista. A casi 30 años de su apertura ya pueden contarse dos generaciones de realizadores latinoamericanos y de otras partes del Tercer Mundo que ha ido diseminando en sus obras las huellas estéticas del cine cubano.

La década de los 80 reformuló el papel y lugar del cine cubano en el entramado hegemónico de la nación a través de una crítica social que tuvo plena sintonía con la política cultural de entonces, que desde el discurso de Fidel Castro *Palabras a los intelectuales* (junio de 1961) tenía su referente orientativo más cercano. A lo largo de los 80 se desplegó una cruzada política nacional por la revisión y el mejoramiento del modelo socialista cubano. El cine no quedó fuera de aquella campaña nacional que se fue articulando a través de distintos acontecimientos nacionales de la década, dentro de los cuales el Tercer Congreso del Partido fue quizás el más representativo. Uno de los resultados más beneficiosos de esa perspectiva para el ICAIC fue el nacimiento, a fines de la década, de los Grupos de Creación (1988). Dirigidos por Gutiérrez Alea, Manuel Pérez y Humberto Solás, los grupos persiguieron darle en sentido más descentralizado y de mayor debate colectivo a los procesos de conformación de los futuros largometrajes que el Instituto asumía para su posterior filmación.

Sin embargo, el comienzo del llamado Período Especial (crisis económica y social de profundos impactos en Isla), a inicio de los años 90, truncó un verdadero renacer cultural que iba en pos de acumular casi diez años. La cultura al igual que el resto de la sociedad estaría sujeta a las exigencias, posibilidades y consecuencias de esta repentina coordinada nacional.

La crisis y las coproducciones

Al inaugurarse la última década del siglo XX, el largometraje *Alicia en el pueblo de las Maravillas*, de Daniel Díaz Torres (1990), cerraba simbólicamente la crítica social promovida durante la década anterior. Su hiperbolizada visión de la realidad cubana no se avenía a una atípica situación nacional iniciada por aquel entonces -según el canon de la burocracia cultural- donde Cuba perdió en poco tiempo sus bases económicas y sus aliados políticos internacionales. La crítica perdió rápidamente protagonismo frente a una reclamada "*unidad nacional*", que poco espacio dejaba a la primera.

La desaparición del socialismo europeo entre 1989-1991 reavivó los argumentos de una censura burocrática en la Isla que hizo ver el ejercicio de la crítica en el cine como algo no conveniente, en tanto ponía al "*descubierto*" nuestras dificultades socioeconómicas. Se trataba de una mentalidad de *plaza sitiada* donde los adversarios no podían conocer nuestras candentes problemáticas sociales, independientemente si eran importantes o no. La película generó otra nueva polémica que cuestionó la propia existencia del ICAIC. Algunos tecnócratas hablaron de disolución o fusión del ICAIC a otras entidades culturales, como, por ejemplo, que debía desaparecer y toda su estructura y trabajadores pasarían al Instituto Cuba de Radio y Televisión (ICRT). Por fortuna, la cordura intelectual se hizo prevaleciente. En ese nuevo contexto el retorno de Alfredo Guevara a la presidencia iluminó el inicio de una nueva etapa de la cinematografía cubana.¹⁰

La estrenada coyuntura política y social truncó la presencia de aquella crítica a nombre de una mayor "*unidad nacional*", frente a un mundo donde Cuba quedaba sin sus aliados socialistas, sumándole también la agresividad de los Estados Unidos y la crisis económica que se perfilaban sin límites de tiempo.

Esta situación social condicionó rápidamente las producciones cinematográficas reduciendo drásticamente el número de películas. El ICAIC quedó prácticamente sin presupuestos financieros para sus producciones. La cuestión llegó a límites tales que en 1993 el Instituto no pudo sufragar una sola película por sí mismo. Entonces las coproducciones con productoras y entidades internacionales se tornaron la tabla de salvación del cine cubano. Si bien ya en años anteriores se había realizado algunas películas en coproducción, las fuertes limitaciones que ahora tenía el ICAIC hicieron que en esta oportunidad los socios extranjeros tuvieran un peso determinante en los argumentos, guiones y procesos de realización. Así, en determinados casos, la parte foránea incidía sobremanera en el contenido e imagen social que debía reflejarse de Cuba y los cubanos. Bajo esta disyuntiva muchos resultados cinematográficos durante la década fueron mediocres.

En algunas coproducciones los cubanos fueron presentados mayormente como marginales, proclives a la prostitución y asolados por una pobreza material que hacía frágiles sus principios morales y ciudadanos. Tales películas propiciaron además una notable carencia estética. El mejor ejemplo de estos resultados fue una serie de comedias que exacerbaban las reales y duras condiciones de sobrevivencia no solo de la sociedad y los cubanos, sino del propio cine. Se trataba de un hiperrealismo social que dejaba atrás la búsqueda de una estética artística.

En algunas de esas coproducciones la marginación y sus diferentes expresiones sociales fueron el medio y el fin de casi todos los personajes; desde un bailarín hasta una estudiante universitaria, estaban condenados a ser marginales. La lapidaria frase de José Martí “*el pueblo que paga manda*” se hizo visible en varias producciones conjuntas donde fuimos como los otros quisieron vernos. Nos recuerdan ese precio pagado las comedias, *Maité* (1994), *Kleines Tropicana* (1997), *Un paraíso bajo las estrellas* (1999) y *Hacerse el sueco* (2000).

En 1998 se estrenó otra coproducción, *Mambí*. Tomando como título el nombre que recibían los rebeldes cubanos contra el colonialismo español, el largometraje presentó una nueva ordenación de los papeles y responsabilidades históricas de los combatientes implicados en los finales de aquellas guerras (cubanos, españoles y norteamericanos). Pero más allá del deseo de los productores, para el público cubano este planteamiento histórico no tuvo efectos. El film no pudo superar la mítica histórica de la nación acerca de quiénes fueron las víctimas y victimarios.

Felizmente otras coproducciones navegaron con espléndido acierto. El clásico Gutiérrez Alea inició simbólicamente, en 1993, la década con su memorable *Fresa y Chocolate*. A pesar de que ya la narrativa de los 80 se había adelantado al tema homosexual, fue un filme que provocó un repensar sobre las realizaciones, espacios y posibilidades no solo de los homosexuales en un país con determinados códigos de intolerancia, sino además del cubano en general. Dos años más tarde *Guantanamera* cerraba la obra del más destacado cineasta cubano del siglo XIX.

También en 1992 apareció un filme portador de un osado experimento artístico, *El siglo de las luces*, de Humberto Solás. Hablamos de la versión cinematográfica de la novela homónima de Alejo Carpentier. Para no pocos entendidos en el asunto esta obra es la más alta creación de unos de los mejores novelistas del mundo hispano en el siglo XX, en la cual se expone su teoría literaria conocida como lo Real Maravilloso. Solás ya había incursionado en el cine histórico. La película fue recibida con no pocas críticas desfavorables, según las cuales el barroquismo literario y epocal de fines del siglo XVIII que Carpentier plasmó en la novela, no fue logrado en la película con todo su espíritu y

esplendor. Sin embargo, el filme pasó a conformar la sólida tradición de los filmes históricos o de época cubanos, como también se le suelen llamar.

Pero la temática más urgente fue la contemporaneidad que generaba la crisis de los 90. La emigración, la vivienda, una creciente pobreza material, la burocracia, el impresionante auge de la religiosidad africana y católica, la corrupción, los existencialismos y los conflictos de identidad en tiempos de dificultad, llegaron en cintas de corte introspectivo e interrogador como *Hello Hemingway* (1990), *Madagascar* (1994), *El elefante y la bicicleta* (1994), *Reina y Rey* (1994), *Pon tu pensamiento en mí* (1995), *Amor vertical* (1997), *La vida es silbar* (1998), *Las profecías de Amanda* (1999).

No obstante, la crisis también generó elementos positivos. Al no existir la abundante subvención estatal, condicionó una mayor libertad creadora de los realizadores ya que al buscar o recibir financiamientos fuera del ICAIC pudieron conceder más espacio dentro de las películas a sus propios criterios sobre las muy complejas dinámicas sociales de entonces, sin estar tan sujetos a las visiones oficiales. Esa libertad condicionada fue un avance en cuanto a la capacidad y diversidad de juicios que los directores pudieron impregnar a sus obras. Los límites de la censura fueron ensanchados y los cineastas cubanos pudieron expresar más abiertamente su realidad social. Los realizadores en general comenzaron a cuestionar la quimera heroica que había supuesto la revolución hasta inicio de los 90. Lo hicieron desde una percepción de desaliento donde la visión de la nación y de la sociedad en general fue adquiriendo un matiz individual; en otras palabras, la visión personal del ciudadano se fue imponiendo sobre la épica colectiva

El cine cubano de hoy y mañana

El siglo XXI se inició para el cine cubano -desde el punto de vista estético- con *Suite Habana* (2003). Es un film que inauguró una particular “*estética de la fealdad*” que conmovió de manera profunda al público nacional.¹¹ Su director fue el clásico más joven del cine cubano: Fernando Pérez. Desde la década anterior había comenzado el abordaje de los complejos existencialismos humanos que la crisis económica generó desde aquel entonces en Cuba. Su producción hasta ese momento le permitió conformar una especial capacidad y sensibilidad de narrar la contemporaneidad cubana, digamos que una dramaturgia visual muy propia.

Suite Habana profundizó con un dramatismo estremecedor en el “*terror de la pesadilla*” por la crisis de los 90, al decir de Michael Chanan.¹² La película fue el resultado de un proyecto internacional llamado Ciudades del mundo. Fernando Pérez nos presentó una Habana real y descarnada a través de las historias personales de ocho habaneros. Las reacciones fueron muy sensibles. Algunos no querían creer las realidades que mostraba el filme. A través del llanto, la admiración, la sorpresa o el silencio, los cubanos pudimos ver como la desesperanza se había convertido en el sentido de la vida de muchos. Era una sociedad estremecida y marcada profundamente por la mayor crisis económica de la historia nacional.

Fernando continuó una estela de películas que lo fueron consagrando hasta ser hoy el director más aclamado de Cuba, después de Gutiérrez Alea. Su obra *Madrigal* (2007) es una propuesta experimental dentro de nuestro cine. Clasificada como una película de abstracción, nos propone una inmersión en la vida conflictual de varios jóvenes desde una variedad de símbolos visuales y del lenguaje.

En el 2012 regresó al cine histórico con *José Martí el ojo del canario*. Probablemente sea la película de mejor reconstrucción de época (mediados del siglo XIX) del cine cubano en sus últimos 25 años. Con pocos recursos logró reproducir una excelente atmósfera histórica donde es posible ver las duras y profundas contradicciones sociales en las cuales se desarrolló el colonialismo y la esclavitud en Cuba.

Más allá de la dirección cinematográfica, su sensible experiencia sobre el dolor y la condición humana, lo llevaron a estrenar en el 2014 la obra *La pared de las palabras*. Sin esconder un aliento de matiz autobiográfico, la creación nos invita a reflexionar sobre el indescifrable universo de la mente humana cuando la demencia nos puede agotar toda posibilidad de comprensión y convivencia familiar e individual. Es un filme de introspección psicológica que nos hace pensar acerca de nuestra existencia social.

El cine cubano de los 2000 ha continuado explorando en el complejo panorama de la identidad nacional, los conflictos generacionales, las expresiones religiosas y en los efectos sociales y humanos generados por la crisis de los 90. Los dilemas de la existencia cotidiana en un país de atípica lógica social, donde la emigración y el turismo han condicionado una parte sustancial de la vida diaria, pueden ser vistos en obras como *Lista de espera* (2000), *Nada, Miel para Ochún* (2001), *Perfecto amor equivocado* (2004), *Habana Blues* y *Viva Cuba* (2005); esta última de gran aceptación popular. Podemos agregar a este listado, *Personal belongings* y *El Cuerno de la abundancia* (2008).

Desde una perspectiva de reflexión social, *Barrio Cuba* (2005), *Mañana, La pared, y Páginas del diario de Mauricio* (todas del 2006), se plantean un cuestionamiento a la existencia social del cubano y los duros retos cotidianos que debe enfrentar. La pobreza y sus estragos, la marginalización espiritual y el precio individual ante la persistencia de la utopía ideológica de la nación, son los asuntos respectivos de estas tres películas.

Otras inclinaron sus miradas a la presencia del negro en la historia y la sociedad contemporánea a través de su innegable presencia en la identidad y cultura nacionales. En el 2003 Jorge Luis Sánchez nos propuso *Roble de olor*, una trágica historia de amor interracial en el apogeo de la esclavitud cubana durante la primera mitad del siglo XX basada en hechos reales. En 2006 nos entregó *El Benny*, biografía artística del más grande músico popular del siglo XX en la Isla, Benny Moré. *Irremediabilmente juntos* (2012), es otra historia de amor interracial situada en el presente que cierra este tríptico creativo de Sánchez.

Miradas muy singulares al pasado republicano de la Isla (1902-1958) fueron construida en estos años a partir de cuatro interesantes producciones: *La edad de la peseta* (2006), *Omertá* (2008), *El viajero inmóvil* (2008) y *Cuidad en rojo* (2009). Las primeras estuvieron bajo la dirección de Pavel Giroud. La Habana de los años 50 sirve de escenarios a dos diferentes historias conflictuales que devela los puntos de vista de un realizador perteneciente a la más reciente generación de directores. Para Giroud fue posible encontrar llamativos dilemas individuales distantes de un acercamiento tradicional, donde la época ha sido identificada mayormente con la oposición armada y popular al gobierno de Fulgencio Batista.

Tomás Piard dirigió la tercera obra mencionada. Se trató de un difícil y osado experimento artístico, al llevar a formato audiovisual los momentos más relevantes de la novela *Paradiso* del cubano José Lezama Lima, una de las obras cumbres de la novelística hispana del siglo XX. Por último, Rebeca Chávez extrapolaró otra novela cubana al cine, *Bertillón 166*, de José Soler Puig.

Haciendo honor a la larga tradición del tratamiento histórico-social en el arte y la literatura nacional, el cine reciente ha testimoniado las nuevas dinámicas sociales. De ese modo, una mirada desprejuiciada a la sexualidad, inmersa en una sociedad en crisis y la creciente emergencia de la homosexualidad y la transexualidad, han sido vistas en películas como *Suite Habana*, *Boleto al paraíso*, de Gerardo Chijona, *Afinidades* de Vladimir Cruz y Jorge Perugorría (las dos últimas de 2010), *Verde verde*, de Enrique Pineda Barnet (2012); también sigue ese sendero *Fátima o el parque de la Fraternidad* (2014) y *Vestido de novia* (2014). El tratamiento a ambos temas ha sido tan frecuente en estas obras que ya se corre el peligro de una insipiente saturación temática.

En el siglo XXI los festivales del Nuevo Cine Latinoamericano, de la Crítica Cinematográfica, de los Jóvenes Realizadores y el de Cine Pobre, comandan los principales certámenes de un cine nacional actual imbricado a las nuevas técnicas digitales que ofrecen una mayor participación en el audiovisual cubano a jóvenes realizadores. Muestran las pretensiones más recientes del cine cubano en lo que llevamos de centuria de directores como Fernando Pérez, Tomás Piard, Juan Carlos Tabío, Gerardo Chijona, Enrique Pineda y Rogelio París, comparten espacio con Arturo Soto, Ernesto Darana, Pavel Giroud, Lester Hamlet, Juan Carlos Cremata y otros. Jóvenes de las facultades de medios audiovisuales del ISA y la Universidad de La Habana también han presentado propuestas de miradas y situaciones inmersas en diversas realidades que ha dinamizado el lenguaje estético de nuestro cine, como las ya denominadas películas de teléfonos celulares.

Es palpable en el cine cubano más reciente la llegada de un nuevo grupo de realizadores y directores preocupados por dotar al cine nacional de una estética más universal, es decir, la búsqueda y plasmación de temas y tramas menos locales y más afines a un lenguaje internacional que permita una mayor acogida de nuestro cine en medios internacionales, sobresalen nombres como Pavel Giroud, Lester Hamlet, Esteban Insausti y Alejandro Brugués. Los tres primeros entrelazaron sus óperas primas a través de tres historias que conforman una misma película *Tres veces dos* (2004). Esta realización nos narra tres situaciones diversas en contextos análogos, unidas por una búsqueda interminable del ser humano: la pareja. De esa misma generación Ián Padrón condujo uno de los filmes más populares de la segunda década del siglo, *Havastation* (2011). Con un desenlace tan cándido como discutible, al argumento nos muestra la amistad de dos niños en medio de las diferencias sociales del presente cubano, algo no reconocido siempre abiertamente por los medios oficiales.

Alejandro Brugués fue el director de *Juan de los muertos* (2011), una comedia de humor negro y zombis donde el surrealismo habanero da paso a una historia de irrationalidades con matices políticos y sociales. Ha sido hasta el momento la película con mayor financiamiento foráneo en la cinematografía isleña, muestra de esa aspiración y aceptación entre la nueva generación por un cine independiente y fuera del ICAIC.

Sin despuntar hasta ahora un nombre representativo o aglutinador, ellos y otros realizadores desean demostrar que es posible hacer un cine fuera de los predios tradicionales del ICAIC, desatándose de sus patrones y normativas. Este desafío a la norma es el del lógico replanteo por determinados espacios de poder, realización y reconocimiento que supone el arribo a la esfera pública de toda novel generación de artistas e intelectuales al arte nacional de un país.

Quizás su visión democratizadora del cine a partir de las nuevas posibilidades tecnológicas como Internet, telefonía celular, los sistemas de alta definición y

tridimensionales, junto a la búsqueda de un cine más universal, cimienta sus principios artísticos y sociales. Además, puede decirse que ellos han contribuido sobremanera a la más reciente y última etapa en la cual se encuentra el cine cubano actual. Su fecha de inicio puede ubicarse convencionalmente alrededor del año 2003, con el estreno de *Suite Habana*.

De esos preceptos creativos sobresalen las preferencias por determinadas temáticas: la emigración (vista como éxito o fracaso el emigrante cubano y entendida como un fuerte paradigma de realización social para el cubano); los existencialismos humanos como: la soledad, el fracaso, los difíciles dilemas morales y materiales que ha impuesto la crisis económica; una mayor y desprejuiciada asunción de las orientaciones sexuales. Gustan también tratar los conflictos generacionales que encarnan la clásica relación pasado-presente. Mediante estos y otros tópicos se plantean las complicadas problemáticas del modelo social en el cual se desenvuelven.

Muchos son portadores de previas experiencias en el medio audiovisual, sobre todo del videoclip musical. Es notable esta huella estética en varias de sus obras donde la visualidad y dramaturgia son construidas a partir de intensos y constantes ritmos de imágenes y sonido para articular sus discursos narrativos. La intención estética es válida y lógica como toda generación que busca sus propios caminos, más aún inserta en un mundo donde las identidades culturales tienden cada vez más a diluirse entre sí; por lo que, replantearse la cubana es algo esencial. *Larga distancia*, *Casa vieja* (2010), *Lisanka* (2009), *Fábula*, *La guarida del topo* (2011), dan cuenta notablemente de dicha influencia estética.

No obstante, como todo grupo de jóvenes que gustan crear sus propios códigos y sellos expresivos, afrontan el reto de no perder el camino que le dio al cine cubano su identidad propia y proyección internacional desde 1959. Lo anterior equivale a plantear que es sugerente para ellos no caer en las redes de la industria comercial del cine internacional en aras de no convertir la producción nacional en un cine hecho en Cuba, sino de seguir haciendo como hasta hoy, un cine cubano.

Lo local puede seguir identificándonos frente a los demás, permitiéndonos ser un cine cultural frente a una uniformidad comercial cada vez más vacía. No olvidemos la lección del cine italiano. Bajo el neorrealismo se hizo original e internacional, pero cuando tuvo que parecerse a otros, perdió su cualidad nacional navegando hacia una cinematografía comercial que poco a poco lo diluyó entre muchos otros cines.

El cine cubano de hoy y mañana se debate con igual sentido que la famosa frase de Shakespeare, “*ser o no ser*”. La cuestión entre cine cultural o comercial está hoy condicionando buena parte de su futuro. Por ese camino encontramos en el 2014 la insípida producción *Omega 3*. Eduardo de Llano fue el conductor de esta primera película de ciencia ficción espacial en Cuba. El osado experimento dentro de la cinematografía de un país pobre y subdesarrollado y sin tradiciones de este género, no pudo ser coronado con una aceptación y comprensión de público. A pesar de proponernos una reflexión futurista a partir de un dilema actual, alimentos naturales vs. alimentos transgénicos, la obra de corte intelectual no pudo alcanzar la admiración de un público habituado a la ciencia ficción hollywoodense de fuerte impronta comercial.

En el lado opuesto se encuentra *Conducta*, dirigida por Ernesto Darana en 2014. Con muy buena acogida de público se ha convertido en el filme más popular de los últimos tres años. Cuenta la difícil historia de sobrevivencia cotidiana de un niño con una familia completamente disfuncional en La Habana de hoy. En medio de una cruda pobreza solo los valores espirituales de su maestra lo pueden salvar de la selva social donde vive. La

película logra reconstruir con un excelente acento antropológico la irrefutable realidad social de una buena parte del “*cubano de a pie*”, esos que son una mayoría no siempre visibilizada por los medios de comunicación.

Hay que saber andar por un camino donde las perfumadas ambrosías pueden confundir al mejor olfato. Apostar no siempre es innovar. En el 2015 se estrenó *Cuba Libre*, de Jorge Luis Sánchez, con guión escrito en 1998 pero aprobado en el 2012. Desde el Oriente de la Isla, se cuenta cómo transcurrieron los últimos momentos de la Guerra Hispano-Cubano-Norteamérica a mediados de 1898. Con pretensiones de innovación histórica, la película vuelve sobre un tema ya intentado en el cine cubano (*Mambí*, 1998): una redistribución de los papeles y responsabilidades históricas de los combatientes de aquella contienda, pertenecientes al ejército norteamericano, el cubano y español. Intentar crear nuevos héroes y villanos de estos protagonistas no fue algo que realmente haya impactado al público cubano; tampoco las actuaciones ayudaron en la empresa. Si bien la audacia del film puede ser vista en ese viaje a un momento histórico y esencial de la formación nacional, las fuentes de época (periódicos, documentos, cartas, etc.) han sedimentado un canon identitario sobre quiénes fueron los vencedores (norteamericanos) y vencidos (cubanos) de esa guerra finisecular que la película no logra romper.

Con participación de capitales franceses apareció a inicios de 2015 (aunque producida en 2014), *Regreso a Ítaca*, una producción de singular valentía social. Con guión del reconocido novelista Leonardo Padura y dirección de Laurent Cantet, el argumento nos remite a una azotea habanera donde un grupo de amigos, que ya se acercan a los 60 años, festeja su reencuentro toda una noche. La larga conversación se vuelve un viaje al pasado juvenil de todos. En la propia medida que la noche avanza, el diálogo colectivo les devela las heridas personales y sociales que creían haber dejado atrás. De manera progresiva descubren que la censura y la intolerancia fueron las principales causantes de ese dolor compartido. Al finalizar la jornada han concluido que sus vidas presentes y futuras están signadas por aquellas dos razones. Sin aplausos de la burocracia oficial, la película indaga desde una atrevida proyección psicológica en dos sensibles temas que afectaron notablemente a la cultura y sociedad cubana en su pasado reciente. Tal vez sea una de las películas con mayor interrogación intelectual realizadas hasta el momento.

El cuestionamiento de nuestro pasado y presente hace que el cine cubano profile hoy una de sus mayores características: la reinención de su país a partir de una mirada pasada y presente a la identidad nacional. Esta es la mayor prueba de su actualidad y perspectiva de futuro.

Ordenando un poco esta mirada sociológica e histórica pudiera decirse que es posible observar en las obras de estos jóvenes un grupo de características, que en buena medida encarnan las de cine cubano actual:

- El tratamiento al éxito o fracaso económico de los cubanos dentro o fuera de la isla vs. triunfo espiritual en iguales contextos. Esta ha sido históricamente una relación contrapuesta por la ideología oficial. Reflejar entonces ese binomio de fracaso moral (emigrar)- victoria social (quedarse), erigido como modelo social para rechazar y amar respectivamente, es un desafío entre ellos. Según sus criterios se gana o se pierde dentro o fuera de la isla, no en uno solo de estos escenarios. *Larga distancia*, de Insausti, es uno de los mejores ejemplos sobre tal realidad. Su carácter experimental que confiere una especial manera de abordar la emigración y los difíciles desarraigos que genera.

- Los impactos de la crisis económica iniciada en los 90 los conlleva a reflejar la crudeza del presente social y sus complejas consecuencias con una sensible dosis de cuestionamiento, donde a veces no es posible determinar la frontera del realismo y el hiperrealismo social. Las precedencias cinematográficas de ese reflejo las encontramos en la crítica social del propio cine nacional de los 80, el neo costumbrismo y el realismo sucio de la novela de los años 90. Es una visión descarnada que intenta captar las nuevas dinámicas sociales en Cuba con altísima presencia de la cotidianeidad nacional.
- Buscan espacios y lenguajes para abordar temas que en otras esferas artísticas e intelectuales están más constreñidos, sobresalen: los fracasos personales, las durezas de la vida cotidiana, los existencialismos, la prostitución, la emigración y otros.
- Han logrado algo inevitable: el dilema entre lo viejo y lo nuevo, las distancias entre pasado y presente, las diferencias mentales y sociales y psicológicas entre padres e hijos. *Casa Vieja*, de Léster Hamlet, es un excelente ejemplo de esto.
- Se preocupan por la encrucijada entre lo local y lo universal. Hay tendencias marcadas en sus obras por insertar la cotidianeidad cubana en los problemas universales del ser humano, buscando así reducir el provincianismo temático que identificó a ciertas películas ante de los años 2000.
- No le dan la espalda al clásico dilema entre el cine comercial o cultural. Aparentemente es una encrucijada entre venta y aceptación en los circuitos internacionales o permanencia de valores artísticos más allá de reglas comerciales. No obstante, esta contradicción tiene una dimensión de mayor alcance. Se trata de asunción para renovar o cuestionar el papel y lugar del cine cubano en la producción y reproducción ideológica de una hegemonía cultural a la luz de un nuevo siglo, casi seis décadas de revolución y la llegada de nuevas generaciones.
- Lo anterior los hace valorar una doble opción: producir desde el ICAIC o acogerse a un naciente cine que algunos de ellos califican como “*independiente*” o “*alternativo*”. Para ellos el ICAIC es pasado, conceptos viejos, aferrarse al argumento cultural como método o arma de la construcción hegemónica. Le indilgan una filosofía antigua de cómo hacer el cine con política paternalista y una lenta renovación de sus trabajadores. Entiende el cine independiente como la producción fuera del canon hegemónico. De ese modo desean demostrar que es más eficiente, de mayor calidad frente al ICAIC, que, al decir de algunos, todavía hace cine con mecanismos burocráticos y estilo de los años 60.
- Lo independiente siempre será debatible. En términos económicos el simple hecho de recibir financiamientos, aunque sean de orígenes no tradicionales, ya condicionan los intereses de la obra y propio concepto de independiente. Creo que lo independiente lo asocian más a no ceñirse a las normas tradicionales del ICAIC ni a sus redes y mecanismos sociales; de hecho, esta nueva manera de producción ha ido generando otras redes grupales fuera del ICAIC.
- Se identifican plenamente con las nuevas tecnologías, son parte de la Era de la información, de la revolución comunicacional: celulares, 3D, programa Makingtouch. Consideran que la Era de 35mm ha terminado; no solo modernización tecnológica, sino, además, democratización productiva que rompe el monopolio del ICAIC.
- No se nota en sus obras un interés por la interdisciplina entre el cine, la plástica, el video arte y otros géneros artísticos, *Larga Distancia* es un raro ejemplo en cual sí se aprecia esta experimentación.

- Han sido capaces de reflejar un auténtico problema social cubano: ver y comprender a Cuba más desde la experiencia individual que grupal. Hasta mediados de los 90 la épica colectiva en el prisma esencial para presentar la utopía y metas del proyecto cubano; sin embargo, desde ese momento y hasta hoy la crisis generó una mirada social desde el individuo. La fragmentación social, la sobrevivencia, las diferencias sociales, la emigración y otras dinámicas fueron sedimentando este enfoque social y artístico. Desde esta óptica han presentado no una sola Cuba, sino las distintas Cuba según el sujeto o grupo social reflejado. Esta pluralidad visual no los desconecta de su compromiso social, todo lo contrario, sus miradas son el reflejo directo de los muy diversos contrastes sociales que desde los 90 han reformulado la sociedad cubana.
- Hay una marcada intencionalidad de revisión al canon identitario de la nación. Muchos de los filmes realizados desde los años 90 exploran en la identidad del cubano desde las luchas independentistas del siglo XIX hasta los variados efectos de la crisis de los 90, donde tópicos como la emigración, los existencialismos, la pobreza o la tolerancia sexual dibujaron ese complejo horizonte contemporáneo.

A modo de conclusiones

Antes de concluir esta panorámica una pregunta se impone, a partir de la presencia y labor de estos jóvenes directores y realizadores, ¿podemos hablar de una transición generacional en el cine cubano? A mi juicio sí. Creo que existe.

Pero lo importante no es marcar la diferencia entre pasado y presente, lo viejo y nuevo. Eso es algo lógico que ocurra cíclicamente en todos los aspectos de la vida. Me refiero más bien a la capacidad, alcanzada o por alcanzar, por este nuevo grupo de creadores cinematográficos para decir, proponer y legitimar con lenguaje propio con una nueva estética narrativa dentro del cine nacional. Las características antes mencionadas así me lo hacen creer. Dicho de un modo histórico, ellos están reinterpretando a través de sus creaciones las épocas anteriores de su país y la suya propia, que un día, como todo ciclo histórico y generacional, también será antigua y por ende dinamitada. Es una de las esencias de la existencia humana: volver a empezar, siempre volver a empezar para descubrir lo nuevo porque la historia avanza a través de los ciclos de las generaciones.

Quizás una de las más importantes problemáticas actuales del cine cubano y que implica a jóvenes y consagrados realizadores es la discusión y creación de una Ley de Cine Cubano. Desde hace años ha sido un tema a debate. Su objetivo esencial es ajustar al ICAIC y sus lógicas de producciones a los nuevos tiempos históricos.

El 4 de mayo de 2013 se produjo la primera de una serie de reuniones fuera del propio Instituto u otra instancia gubernamental, para debatir y propiciar el nacimiento de la ley. Ellos mismos han denominados estos encuentros “*asambleas de cineastas*”. En entrevista a Fernando Pérez ha dicho que la futura ley

(...) va a regular –no a controlar– el desarrollo y el movimiento del audiovisual cubano, que en este momento lo necesita (...) Porque no aspiramos a un cine de propaganda, a un cine modélico ni didáctico: aspiramos a un cine que participe, complejice, provoque la discusión y el pensamiento. (Pérez, 2013)

A su vez, piensa que el ICAIC debe modernizarse conceptualmente y superar sus ya reconocidos problemas:

No pretendemos que pierda su papel de organismo rector. Tiene que haberlo, en todos los países hay un instituto de cine. Pero tiene que desempeñar ese papel en función del presente y no desde perspectivas limitadas ya pasadas, vencidas, ya inorgánicas; sin reconocer lo que hay fuera de sus paredes (...) Ahora tiene expresiones de burocracia, indolencia, rutina, crecimiento de plantilla, desmotivación, desorientación, enajenación (...) Todos esos son fenómenos que ha ido padeciendo en sus últimas etapas.¹² (Pérez, 2013)

Definitivamente para el cine cubano de hoy y mañana las palabras utopía, imaginación, tecnología, mercado, identidad y nación, serán las claves para seguir su camino. Los jóvenes realizadores pueden contribuir con creces a construir nuestras próximas interpretaciones audiovisuales de la Cuba presente y por venir, donde el lógico paso del tiempo hace que cada vez más el año 1959 sea una lejana épica nacional.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Pérez, F. (2013). Nosotros queremos una Ley de cine. Entrevista a Fernando Pérez. *Progreso Semanal*. <http://progresosemanal.us/author/monica/>

ENVIADO: 05/01/2016

ACEPTADO: 29/03/2016

Dr. Antonio Álvarez Pitaluga Profesor Auxiliar Facultad de Filosofía e Historia, Universidad de La Habana, Cuba. Correo electrónico: moreanto@ffh.uh.cu

NOTAS ACLARATORIAS

1. Para un estudio de los complejos procesos de formación del poder, del papel de los intelectuales y de las hegemonías culturales en la historia de Cuba, véase: Álvarez Pitaluga, Antonio: *Revolución, hegemonía y poder. Cuba 1895-1898*. La Habana, Fundación Fernando Ortiz, 2012.
2. El director de cine cubano Manuel Pérez considera que la importancia del nuevo cine producido en Cuba a partir de 1959 tenía como objetivo central logra una descolonización mental del ciudadano, que hasta ese año estaba sometido al monopolio del cine estadounidense.
3. En este ensayo no se pretende mencionar -ni tampoco valorar- toda la producción cinematográfica del ICAIC desde fundación hasta el presente, razones obvias de espacios y objetivos lo explican Las consideraciones y juicios

ofrecidos aquí parten mayormente de los largometrajes de ficción más representativos y populares de cada etapa a tratar. Para una consulta de la producción completa del ICAIC, véase su sitio oficial www.cinecubano.cu; además, la biografía cinematográfica citada a lo largo de estas cuartillas.

La Ley 169 del Gobierno Revolucionario que dio paso a la fundación del ICAIC puede ser consultada íntegramente en: *La Gaceta Oficial*, martes 24 de marzo de 1959. En: *Revista Cine Cubano*, no 140, 1998.

Para conocer una propuesta intelectual sobre la historia de la cultura cubana entre 1959 y el 2009, véase: Álvarez Pitaluga, Antonio. "La Cultura y la Revolución Cubana: 50 años de una historia inmediata." En: *Revista de la Biblioteca Nacional*, no. 1-2, enero-junio, 2010. pp. 76-85. Y sobre el cine en la revolución: "Cine, historia y Revolución". En: *Revista de la Biblioteca Nacional*, no. 3-4, julio-diciembre de 2010, pp. 148-152.

4. Estas cuatro concepciones estéticas de realización cinematográfica estuvieron en boga en el cine cubano de inicio de los años 60. Hubo varias polémicas sobre la viabilidad de cada una de ellas en el contexto y realidades sociales de la Isla. Fue la estética y concepción del neorrealismo italiano la que tuvo una mayor acogida y aceptación por parte de los realizadores y de las autoridades del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos. Tanto es así, que es bien reconocida la influencia del neorrealismo italiano en el cine cubano de toda esa década de producción.
5. Es destacable señalar el proyecto de recuperación material de una parte muy importante de la producción de la Enciclopedia Popular por parte de la profesora Ann Marie Stock, de la Universidad de Virginia en los Estados Unidos, el mismo se titula *Cuban Cinema Classic* (www.cubancinemaclassics.org); véase además de esta destaca intelectual, *On location in Cuba*. United States, University of North Carolina press, 2009.
6. Sobre la importante obra de Gutiérrez Alea y su pensamiento acerca del cine en Cuba y como arte de manera general, puede consultarse una de las obras más reciente al respecto: Ibarra, Mirta (compiladora): *Volver sobre mis pasos*. La Habana, Ediciones Unión, 2008.
7. Acerca del tratamiento del machismo y las relaciones de género en el cine cubano es importante señalar la necesaria obra del profesor e investigador inglés Guy Baron. *Gender in Cuba Cinema from the modern to the postmodern*. Peter Lang AG, International Academy Publishers, Bern, 2011.
8. Sobre los disímiles criterios en torno a esta película y otros importantes cines del cine cubano, véase: Caballero, Rufo. *Lágrimas en la lluvia. Dos décadas de un pensamiento sobre cine*. La Habana, Ediciones ICAIC y Editorial Letras Cubanas, 2008.
9. Para conocer buena parte de la historia del cine cubano en la revolución, el pensamiento intelectual y los variados aspectos de la extendida dirección de Alfredo Guevara al frente del ICAIC, pueden consultarse: Guevara, Alfredo: *Revolución es lucidez*. La Habana, Ediciones ICAIC, 1998; también, *¿Y si fuera una huella?* España, Ediciones Autor, 2008.
10. La llamada estética de la fealdad en el cine cubano es la exposición y desarrollo de una dramaturgia visual que refleja la belleza, sensibilidad y complejidades de la existencia humana en medio de un notable deterioro material de la realidad. A juicio del autor de este ensayo, Fernando Pérez es el mejor exponente de este código visual en el actual cine cubano. Su referente contextual por excelencia es la ciudad de La Habana.
11. Para conocer interesantes criterios sobre el cine de Fernando Pérez es necesario consultar la vasta producción del destacado intelectual inglés Michael Chanan. Él es el autor de la tesis del realismo narrativo del cine de Fernando Pérez.

12. La entrevista en su conjunto puede ser consultada en, "Fernando Pérez: nosotros queremos una Ley de cine" <<http://progreso semanal.us/author/monica/>