laFuga

Introducción

Por Isdanny Morales Sosa

Tags | **Cine político | Cine regional | Arte y sociedad | Estética y política | Revolución | Ruinas | Transformaciones sociales | Estética - Filosofía | Estudio cultural | Cuba**

(Matanzas, 1993). Doctoranda en Filosofía, mención Estética y Teoría del Arte en la Universidad de Chile con Beca de Doctorado Nacional CONICYT 2019. Se licenció en Historia del Arte por la Universidad de La Habana, institución donde se desempeñara también como profesora de Estética y Teoría de la Cultura Artística III entre los años 2016 y 2019. Textos suyos han sido publicados en revistas como Imagofagia, Arte al Límite, Cine Cubano, Latin American Art, entre otras. Ha presentado ponencias en congresos y eventos de La Habana, Lima y Santiago de Chile. Sus intereses han estado principalmente relacionados con la estética contemporánea, la teoría cultural, las prácticas multisensoriales y el análisis fílmico.

Si se pone en perspectiva el cine cubano realizado después del triunfo de enero de 1959 hasta la actualidad, es posible advertir, principalmente desde los años 90, agotamientos, desvíos y reescrituras del lenguaje y, en mayor medida, de los asuntos dominantes en el audiovisual de las primeras décadas del proceso revolucionario. Como apunta Rafael Rojas (2015), a inicios de los sesenta se gestó en Cuba un Estado con una gran capacidad de intervención en la vida cotidiana. En ese ejercicio el cine funcionaría como un *Aparato Ideológico* que contribuía a la legitimación de ese nuevo orden social que removía las estructuras del pasado neocolonial a la vez que instauraba una nueva jerarquía.

En el propio año 1959 la Revolución fundó el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) "con el propósito expreso de crear una conciencia revolucionaria en el pueblo; es decir, con una explícita orientación ideológica, por tanto, la manera en la que se lograra esto sería síntoma del carácter de la Revolución misma" (Garcés, 2017, 5). La Ley 169, aún vigente, de hecho sostiene la posibilidad del cine de "contribuir a hacer más profundo y diáfano el espíritu revolucionario". Aunque en relación a estos preceptos pudiéramos introducir una interrogante por la autonomía del arte, que pareciera urgir en estos tiempos cuando ciertas zonas del gremio audiovisual cubano han sido nuevamente diana de la censura, en el contexto de los sesenta no debemos considerar menor el espíritu proyectivo de muchos de los propios realizadores y su filiación orgánica al proceso. En sintonía con lo formulado por la Ley de creación del ICAIC, Gutiérrez Alea (1960) sostenía: "el cine, en manos del pueblo puede llegar a jugar un importante papel en todo este proceso de desarrollo de su propia conciencia" (p.8). Entretanto, Julio García Espinosa (1971) convocaba a la articulación de un cine imperfecto porque en aquel entonces "un cine perfecto –técnica y artísticamente logrado-" era "casi siempre un cine reaccionario." (p.48). De esta manera, en principio, el éxtasis revolucionario no solo deslumbró al pueblo, sino también a muchos intelectuales cubanos y a la izquierda de la época y atrajo a Cuba a Sartre, a Agnès Varda, a Zavattini, a Marker y a otros tantos.

El tiempo histórico no solo irrumpía en el tiempo cotidiano, sino también en el lenguaje cinematográfico cuando constantemente lo contaminaba con el movimiento teleológico del proyecto. Como sostiene Raydel Araoz "vista en retrospectiva, la realidad de nuestro cine revolucionario es una realidad política donde los personajes solo existen en relación de su conducta con respecto a la Revolución" (Araoz, 2016, 25). Aunque de manera discreta en este momento también fueron tratadas por el cine algunas constricciones del socialismo y obras muy puntuales, pero notorias, instalaron espacios para las dudas en relación al proyecto; en sentido general -consciente de la posible inopia del comentario y de la complejidad del contexto-, en las primeras décadas posteriores al triunfo revolucionario desde el documental a la ficción van emergiendo paulatinamente los temas históricos ordenados en relación a los "Mitos de la Revolución Inconclusa" y "el Retorno del Mesías Martiano" [1] ,los imaginarios de la utopía de la transformación social y colectiva, los que apostaban por la

articulación de un hombre nuevo, la mirada mordaz a la burguesía y sus prácticas en tanto rezagos del pasado y la focalización sobre tipos otrora preteridos o estereotipados como el campesino, el afrodescendiente y luego el obrero -a la postre devenidos nuevos arquetipos-. La figura del *nosotros* se articularía como el término fuerte en un cine de fronteras mayormente delimitadas entre héroes correctos y contrarrevolucionarios y de un pueblo puesto, entonces, en función de grandes metas históricas. Probablemente este, el cine cubano de Tomás Gutiérrez Alea, Santiago Álvarez, Humberto Solás, Julio García Espinosa, Manuel Octavio Gómez, Octavio Cortázar, Manuel Pérez y Pastor Vega sea el más reconocido fuera de la isla, al menos en nuestro continente, en tanto formara parte ineludible de los primeros años del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano. Un cine militante, político, "luciérnaga", si lo entendemos en los términos de Didi Huberman.

En este contexto, la supuesta culpa de *PM* (Sabá Cabrera Infante y Orlando Jiménez, 1961), el viejo documental censurado a inicios de los sesenta que desatara aquellas lapidarias *Palabras a los intelectuales*, era mostrar en primeros planos una coreografía de cuerpos que transpiraban placer, alcohol e inmanencia. Fue la de dejar fuera de foco a la épica y posicionarse sobre un pueblo no precisamente estoico y glorioso entregado al gran metarrelato, sino a uno de sujetos ingrávidos arrojados a los tiempos muertos y los espacios residuales en medio de un contexto en el que, como enuncia el documental *En la otra Isla* (1968) de Sara Gómez, se llamaba a un "proceso de transformación de la conciencia". Los pecados de otros como Guillén Landrián, el Humberto Solás de *Un día de noviembre* (1973), los de Heberto Padilla, y los de Antonia Eiriz y Umberto Peña fueron los de instalar preguntas en un tiempo que se demandaban positivas respuestas.

Décadas después filmes como *Sed* (Enrique Álvarez, 1991), *Madagascar* (Fernando Pérez, 1994), *La ola* (Enrique Álvarez, 1995), *La vida es silbar* (Fernando Pérez, 1998) o *Suite Habana* (Fernando Pérez, 2003), afectados por el contexto del derrumbe del muro de Berlín y la disolución del campo socialista, con todo lo que esos acontecimientos significaron para el cubano, sintetizados en el eufemístico sintagma de "Período Especial", se distancian también de aquel impulso proyectivo con el que la Revolución inspirara al Tercer Mundo. Parafraseando a Rancière (2013), pudiéramos sugerir, que su realismo es uno en el cual las situaciones que duran se oponen a las acciones que se desencadenan, emulando desde el lenguaje audiovisual el agotamiento del proyecto utópico.

Odette Casamayor (2013) sugiere la ingravidez como marca ideológica de los personajes que invaden la literatura cubana de los 90. De igual manera podríamos pensar los sujetos que atraviesan el cine de la época en tanto no pueden "colocarse coherentemente dentro de una experiencia escatológica", y para los que "la ausencia de *telos* histórico no solo apunta a la indiferencia hacia la Historia, sino también hacia el desprendimiento de cualquier modelo temporalizador" (p.23). En este sentido, bien funcionarían como medida para tasar en los 90 el devenir del ideal de hombre nuevo: un sujeto que por esos días dejaba de soñar o, con suerte, colocaba sus utopías en espacios tan distantes como Madagascar.

Ellos son todo menos héroes y sus vidas carecen de cualquier signo de epicidad. Sus existencias residuales, fantasmagóricas, escindidas, en todo caso, como sugiere el sentido real del silbido en *La vida es silbar*, nos convidan a la resignación que es un discurso completamente diferente al de la resistencia [2] . Cual flâneur, deambulan por la ciudad y en su errancia descubrimos una Habana devenida *detritus*. Edificios en ruinas, lugares abandonados, grietas, muros que simulan grutas, objetos disfuncionales e interiores amenazantes emergen conformando visualidades apocalípticas, a veces, más cercanas a cinematografías como las de Tarkovski o Béla Tarr que a la tradición aséptica del cine revolucionario. En todo caso, es este un cine del agotamiento, del insomnio y de las inmanencias posrevolucionarias [3] .

La disolución del proyecto utópico o, más preciso aún, la facticidad de vivir en constante supervivencia que pesa sobre las generaciones de cubanos que nos hemos convertido en jóvenes y adultos en el transcurso de las últimas décadas, fungen como primeros posibles factores que, incidiendo también sobre los cineastas, dejan sus huellas en forma de agotamientos, desvíos y reescrituras en nuestro cine más reciente. A ello se suma la mayor libertad poética que supuso, en principio, el advenimiento de la tecnología digital, la emergencia en la isla de nuevas productoras -hasta hace poco no reconocidas legalmente- y de iniciativas formuladas de modo espontáneo por los propios realizadores para concretar sus proyectos, así como el acceso, aunque todavía muy limitado, a fondos internacionales. Sin dudas, todo ello ha restado al ICAIC la hegemonía sobre la imagen

cinematográfica de Cuba a la vez que amplía el repertorio de nuestro cine dando lugar a lo que el crítico e investigador Dean Luis Reyes llamó en el 2017 un cierto renacimiento del audiovisual cubano, específicamente cuando analizaba los derroteros contemporáneos del cine de no ficción.

En este dossier realizado especialmente para *laFuga*, conscientes de que quedan aún muchos asuntos que urgiría abordar, nos hemos propuesto pensar algunas zonas del audiovisual cubano de las últimas décadas. Pretendemos poner de relieve cómo las poéticas cinematográficas reproducen las narrativas oficiales o bien dan cuenta de problemáticas, desvíos y agotamientos que se tuercen actualmente en la isla. Por último intentamos advertir cómo el cine realizado por los más jóvenes realizadores, desdibujando el tono épico con el que muchas veces se piensa nuestro país, quiere participar de los procesos de reescritura de nuestra historia.

En *Políticas de la transición. Estética audiovisual y cambio de siglo (cine cubano, 1990-2020)*, Ángel Pérez pone en perspectiva el cine cubano y argumenta sobre la emergencia de un nuevo paradigma estético en el audiovisual de los 90 y que se ha venido desplegando con mayor intensidad después de los 2000. Según las palabras del autor, en las primeras tres décadas del ICAIC el enunciado cinematográfico del texto pretendía incidir directamente sobre el mundo; en cambio en la obra de los realizadores cubanos que conformaron su cosmovisión durante los 90, el enunciado constituye un intento de comprensión del mundo. Ese gesto, que considera "una (re)funcionalización de la política en el audiovisual", es observado en las poéticas de creadores contemporáneos como Carlos Lechuga, Carlos M. Quintela, Alan González, Daniel Santoyo, entre otros.

Hamlet Fernández en su ensayo *Niñez, educación y sociedad en el cine cubano contemporáneo* analiza los modos en que se articulan personajes y discursos en cuatro filmes recientes, a saber, *Viva Cuba* (Juan Carlos Cremata, 2005), *Habanastation* (Ian Padrón, 2011), *La piscina* (Carlos M. Quintela, 2011) y *Conducta* (Ernesto Daranas, 2014). El tratamiento dado en el cine de las dos últimas décadas a la relación entre niñez, educación y sociedad funciona como punto de partida para articular un posible mapa en torno a problemáticas centrales de la Cuba actual, así como para interrogar de qué modo el tejido fílmico reproduce o interpela las lógicas del discurso oficial al uso.

En *El monopolio de lo cubano en el cine contemporáneo. ¿De dónde vienen las coproducciones como Regreso a Ítaca?*, Justo Planas luego de ofrecer un breve escenario del estado actual del cine coproducido en la isla, realiza una lectura cruzada entre *La novela de mi vida* (Tusquets, 2014) del escritor cubano Leonardo Padura, el guion del filme *Regreso a Ítaca* (Tusquets, 2016), escrito a dos manos por Padura y Laurent Cantet, y la película dirigida por el último. El autor propone que, a pesar de la censura institucional y la polémica que desató el filme, *Regreso a Ítaca* reproduce viejos estigmas en cuanto a la raza, el género, la migración y la clase social. En tanto se advierte que la película ofrece un retrato íntimo de un grupo de cubanos profesionales que rondan los 60 años –lo que significa que se educaron con la Revolución-, el texto constituye una valiosa actualización desde los imaginarios cinematográficos del devenir en Cuba de aquel ideal de *hombre nuevo*.

Astrid Santana Fernández de Castro en su ensayo *Oficio de pasantes. Narrativas vestigiales en el ámbito documental de la Muestra Joven ICAIC* observa que en este evento, que socializa desde el inicio de los 2000 las obras de los realizadores cubanos menores de treinta y cinco años, predominan las poéticas que tienden, según sus palabras, no a la borradura del relato nacional, pero sí a su reinscripción a partir del desvío de las narrativas tradicionales. La autora señala como marcas distintivas de la generación más joven, la insistencia sobre las microhistorias, la evasión de lo épico y de los proyectos colectivos, asimismo, los discursos distanciados de las conquistas de futuro. En su lugar, "solo la vida que cursa errática y se refunda en su rareza" y que darían lugar a la emergencia de "las nuevas narrativas anti-hegemónicas". Este tejido es observado en documentales de Susana Barriga, Stephanie Tabárez y Alan González, Alberto Menéndez García, Alejandro Alonso y Marcel Beltrán.

En *Archivo, Poder y Estado en el cine cubano del siglo XXI*, Reynaldo Lastre destaca la obsesión del audiovisual cubano contemporáneo por participar de la reescritura de la historia nacional. Enfatizando sobre el documental *Sueños al pairo* (José Luis Aparicio Ferrera y Fernando Fraguela, 2020) y el cortometraje de ficción *Gloria eterna* (Yimit Ramírez, 2017), el autor argumenta de qué modo los nuevos realizadores cubanos, como estrategia de resistencia, rastrean, reconstruyen y profanan los viejos archivos del Estado, generando contra-archivos que articulan discursos "alternativos o contrapuestos a los establecidos por el Poder".

Finalmente, en el último texto *El cine respira en tiempos de crisis* Susadny González anuda los testimonios y valoraciones de algunas figuras del audiovisual contemporáneo de la isla en torno a recientes políticas cinematográficas cubanas. Específicamente, Enrique Álvarez, Lía Rodríguez, Dean Luis Reyes, Claudia Calviño y José Luis Aparicio, a propósito de este dossier, brindan sus opiniones sobre posibles aciertos y desaciertos del polémico Decreto Ley 373 que saliera a la luz en junio de 2019 como respuesta a los reclamos articulados durante años por el gremio nacional.

Entre sujetos residuales y desencantados, espacios parlantes, tiempos muertos y archivos que se intervienen, muchas décadas después del triunfo de la Revolución, nuestro cine, parafraseando a Hartog, parece decirnos que la Historia una vez más es aquella instancia que debe rendirnos cuentas. Los insomnes no solo son los sujetos agotados que se han visto privados de sus sueños, sino también todos aquellos que ocupan sus largas noches para investigar, contrarrestar y reescribir los desgastados mitos.

Referencias bibliográficas

Araoz, R. (2016) "El realismo y su ilusión estética en el cine cubano". *Cine Cubano*, 199, pp.20-31.

Casamayor-Cisneros, O (2013). *Utopía, distopía e ingravidez. Reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert.

Garcés Marrero, R. (2017) *Cine, ideología y Revolución*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

García Espinosa, J. (1971) "Por un cine imperfecto". *Cine Cubano*, 66-67, pp. 46-53.

Grenier, Y., Domínguez, J., Guanche, J.C., Lambe, J., Mesa-Lago, C., Pedraza, S., Rojas, R. (2019). "¿Cuándo terminó la Revolución cubana?: Una discusión". *Cuban Studies*, 47, pp. 143-165. Recuperado de doi:10.1353/cub.2019.0008, 22 de marzo de 2020.

Gutiérrez Alea, T. (1960) "El cine y la cultura". *Cine Cubano*, 2, pp. 3-10.

Rancière, J. (2013) *Béla Tarr. Después del final*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

Rojas, R. (2015) *Historia mínima de la Revolución cubana*. Madrid: Turner.

Rojas, R. (2006) *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama.

Silva, R. (2012) "Memoria e historia: entrevista con François Hartog". *Historia Crítica*, 48, pp. 208-214. Recuperado de http://www.scielo.org.co/pdf/rhc/n48/n48a10.pdf, 19 de abril de 2020.

Notas

1

El historiador cubano Rafael Rojas en su libro *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano* (Alfaguara, 2006) refiere que la Revolución Cubana se ordenó, principalmente, en función de dos mitos. En este sentido, a grandes rasgos, el de "la Revolución Inconclusa", según lo cual la Revolución sería una sola: aquella iniciada el 10 de octubre de 1868 con el comienzo de las gestas por la liberación de la colonia española y que culminaría con el triunfo del 1ero de enero de 1959. El segundo de ellos, el del "Retorno del Mesías Martiano", refiere a cómo la llamada *Generación del Centenario* –nombrada de este modo porque su gestación se produjo en el contexto de los cien años del natalicio de José Martí- devenida movimiento *26 de Julio* vendría a concretar la liberación de la Isla así como el ideario del Apóstol. En su libro, Rojas, basándose en una revisión de documentos históricos, desarticula tales mitos.

2

Hace apenas unos días conversaba con Astrid Santana Fernández de Castro, a propósito de este filme de Fernando Pérez, las diferencias entre la resistencia y la resignación. El discurso sobre la resistencia, que coloca las necesidades colectivas por encima del deseo personal, tiene una larga representación en el cine cubano y, en todo caso, se encuentra íntimamente ligado a las narrativas maestras de la épica. En este sentido, por ejemplo, un filme, como *Lista de espera* realizado por Juan Carlos Tabío en el año 2000, con respecto a los otros citados, parece extemporáneo en el sentido de que quizás constituye uno de esos últimos reductos en el cine cubano en el que a nivel de discurso se proponga vencer o sobrepasar el detritus por medio de la resistencia y de las fuerzas conjuntas de la comunidad.

3

Las narrativas oficiales en Cuba dan por sentado la vigencia y eternidad de la Revolución. En la mesa *¿Cuándo terminó la Revolución Cubana?: Una discusión*, seis notables cubanistas, a saber Yvon Grenier, Jorge Domínguez, Julio César Guanche, Jennifer Lambe, Carmelo Mesa-Lago, Silvia Pedraza y Rafael Rojas, discuten sobre su posible periodización. Aunque no llegan a un consenso sobre la fecha exacta, ubican su fin a mediados de la década del 70 cuando se produce "la burocratización de los procesos políticos, económicos y sociales en el país" (Grenier, Y. et al, 2019, 144).

Como citar: Morales Sosa, I. (2020). Introducción, *laFuga*, 24. [Fecha de consulta: 2026-11-24] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/introduccion/1004