TEMAS no. 56: 142-151, octubre-diciembre de 2008.

Una nueva generación de realizadores y una nación que cambia

Ann Marie Stock

Profesora. Universidad de William and Mary, Virginia, Estados Unidos.

«Ud. ha llegado a la capital de todos los cubanos». Esta frase, exhibida en una valla publicitaria, inicia *Buscándote Havana* (2006), un conmovedor documental que yuxtapone esperanzas con duras realidades. La obra investiga los desafíos de los inmigrantes internos —los cubanos de las provincias orientales que llegan a La Habana buscando una vida mejor. Con respeto y rigor, Alina Rodríguez Abreu retrata a estos «habaneros» trasplantados y revela las difíciles condiciones en que viven. Diez de esos inmigrantes cuentan sus dificultades por ser «indocumentados» dentro de su propio país —la carencia de una dirección legal les impide buscar empleo y provoca su precaria situación económica. Este testimonio está intercalado con imágenes de sus familias, hogares y entornos. Al tiempo que «María» nos cuenta sobre su hogar, la cámara muestra la piscina en la que vive, y mientras «Fidel» nos presenta a su familia, muy apretada en una diminuta habitación, nos enteramos de que el bebé se llama Elián, en honor al niño que fue retenido en Miami. Es evidente el deseo de estas personas de encontrar su lugar dentro de Cuba.

Al enfatizar la transición y la transformación, *Buscándote Havana* constituye el punto de partida de este ensayo.[1] La obra sirve de metáfora para una nueva generación de artistas audiovisuales. Los nuevos realizadores cubanos, como estos inmigrantes, están buscando su lugar. Al tiempo que interpretan su realidad cambiante, exploran el significado de ser «cubano» en el siglo XXI. Luchan constantemente por insertarse en la tradición fílmica de su país, y contribuir a su desarrollo. Por consiguiente, en momentos cuando el cine revolucionario cubano cumple cincuenta años, es apropiado centrar la atención en estos noveles realizadores. Al igual que generaciones anteriores de cineastas cubanos, los nuevos están empleando la cámara para retratar y construir la cubanía. Sin embargo, a diferencia de sus predecesores, muchos no trabajan en el ICAIC. Filmando desde los márgenes, examinan problemas persistentes y cuestionan verdades aceptadas. Desde «la calle», provocan debates y se insertan en la política cultural. Son expertos en el empleo de nuevas tecnologías, capaces de establecer alianzas dentro y fuera

Premio en el Concurso de Ensayo Cinematográfico, convocado por *Temas* en el marco de la VII Muestra de Nuevos Realizadores, 2007.

de Cuba y están dispuestos a «inventar» y «resolver». Se caracterizan tanto por su pasión como por su creación artística y experimentación, y por su preocupación por los marginados; pero, sobre todo, tienen un compromiso con el futuro de la nación.

Dolly Back: dos momentos de transición

Los artistas cubanos han documentado y participado en la construcción de la identidad cubana. El aclamado director Tomás Gutiérrez Alea expresa lo esencial que es la cultura para forjar una conciencia revolucionaria: «El sentido de la Revolución se encarna en la cultura, que es donde se evidencia el proceso de transformación del hombre».[2] Otro de los principales cineastas cubanos, Humberto Solás, se hace eco de esas ideas:

> La cultura artística es un elemento esencial en la configuración de la idea de nacionalidad. Yo pensaba que eran las ideas políticas y el sistema económico lo que determinaban y definían la nación. Ciertamente esos son elementos importantes que contribuyen, pero el concepto de nación se configura en el cine, la literatura y la poesía; y no está articulado definitivamente hasta ser expresado a través de las imágenes y sonidos del país.[3]

En el terreno de la cultura, el cine, más que cualquier otra expresión artística, ha promovido la nueva ideología. A través de él se han definido y diseminado las nociones de ciudadanía, se ha negociado la relación entre los individuos y el Estado y se han forjado alianzas nacionales e internacionales. «Recuerdo que durante esos años yo iba al cine no a ver películas, sino a hacerme cubano», rememora el escritor y guionista Senel Paz. «Yo veía las películas del ICAIC con la misma emoción que sentí cuando salí a saludar a los barbudos liderados por el Che, que liberaron mi pueblo».[4] Durante el pasado medio siglo, el cine cubano ha sido un importante árbitro de la identidad revolucionaria.

Desde los albores de la Cuba revolucionaria, el séptimo arte fue considerado esencial en la implementación de la nueva ideología. El segundo decreto del Gobierno Revolucionario autorizó el establecimiento de una institución fílmica que sería llamada Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).[5] Este momento fundacional fue captado por un noticiero de la época, que mezcla, en un vertiginoso montaje, los iconos de los mayores estudios fílmicos de los Estados Unidos: MGM, 20th Century Fox, United Artists.[6] Mientras en la banda sonora resuena «Rock Around the Clock», una voz en *off* explica: «durante largos años, los filmes norteamericanos envenenaron las pantallas de los cines cubanos, haciendo la apología del imperialismo y predicando la violencia y el crimen». Esta secuencia da paso a otra en la que se presenta la solución. Alfredo Guevara aparece en un primer plano, y se oye, acerca de la expulsión de las compañías distribuidoras yanquis: «Ahora podremos ver las películas revolucionarias de todos los países del mundo, antes ocultadas y destruidas por estas empresas». Esas palabras van acompañadas de imágenes de cubanos sonrientes que, blandiendo sus martillos en lo alto de los edificios antes ocupados por las distribuidoras norteamericanas, demuelen los logotipos de Hollywood y festejan la nacionalización. Inmediatamente, los cineastas cubanos se pusieron a trabajar dentro del ICAIC, tratando de forjar un lenguaje cinematográfico apropiado para su nuevo contexto cambiante.[7]

El proyecto cultural de hace medio siglo ha continuado hasta el presente. El cine cubano debe su existencia de casi cinco décadas, en gran medida, a su habilidad para adaptarse a las cambiantes circunstancias. Los años 90 fueron de dramáticas transformaciones para Cuba. Con el colapso de la Unión Soviética, la nación se sumió en una crisis de grandes proporciones. Un desabastecimiento crónico afectó prácticamente todos los aspectos de la vida de los cubanos: frecuentes apagones dejaban a las familias sin electricidad durante varias horas seguidas; la escasez de comida provocó desnutrición; productos básicos anteriormente abundantes —jabón, bombillos eléctricos, papel— desaparecieron; y la falta de combustible paralizó los carros particulares y redujo dramáticamente el transporte público. Frustrados, muchos cubanos construyeron balsas rústicas y se lanzaron al mar —algunos recalaron en las costas del sur de la Florida; otros perecieron en el intento. El Período especial provocó la aplicación de medidas inéditas: la legalización del dólar norteamericano, la promoción del turismo, el fomento de las actividades empresariales con firmas extranjeras, los pequeños negocios e, incluso, la celebración por parte del Papa Juan Pablo II de una misa católica en la Plaza de la Revolución.

En esos momentos de cambios acelerados, los cubanos lucharon por mantenerse a flote y por prepararse para un futuro incierto. Dada la súbita inserción en el mercado mundial, ¿qué pasaría con la ideología revolucionaria y con las estructuras socialistas? ¿Cómo le iría al sistema económico, los mecanismos políticos y los aparatos culturales cubanos? ¿Qué significaba, exactamente, ser cubano? Las respuestas a estas preguntas eran elusivas en momentos en que veían cómo su mundo se viraba al revés.[8]

No fue una sorpresa que la industria cinematográfica cubana sintiera el impacto. La actividad del ICAIC declinó dramáticamente en los años 90. En medio de la crisis económica, se hizo imposible mantener los niveles previos de producción. El Noticiero ICAIC

Latinoamericano dejó de existir, después de treinta años bajo la dirección de Santiago Álvarez. Los Estudios de animación tuvieron que cambiar su enfoque para sobrevivir; lograron mantener sus puertas abiertas, mediante contratos con productoras extranjeras. Aunque la venta de servicios fue como una tabla de salvación, ello no garantizaba que los Estudios no se ahogaran en medio de la tormenta. Como asistente de producción, Armando Alba describe aquella situación: «Era como comprar arena para hacer bloques y después vender los bloques para comprar más arena para hacer más bloques y venderlos para comprar más arena».[9] La producción de películas de ficción y documentales también disminuyó, hasta que se estancó; en 1996, por primera vez en toda la historia del ICAIC, no se completó ni una sola película de ficción.[10] Este significativo descenso en la producción, durante el Período especial, dibujaba un futuro gris para el ICAIC. Aunque los acuerdos de coproducción ayudaban, hasta cierto punto, por sí solos resultaban insuficientes para sacar a la industria de su estado precario. Estaba en juego, por tanto, nada más y nada menos que la posibilidad de la nación de seguir representándose a sí misma.

Entrada disuelta: la creación de nuevos espacios

A pesar del sombrío panorama, emergió un rayo de esperanza. Los años finales de la década de los 80 y los primeros de los 90 fueron testigos de la fundación de varias organizaciones dedicadas a fomentar las expresiones artísticas de la Isla. Mientras disminuía la producción cinematográfica del ICAIC, estas entidades estaban intensificando su labor. Brindaron entrenamiento a artistas audiovisuales y suministraron el equipamiento, los recursos y la infraestructura. Entre las que ayudaron a mantener a flote al cine cubano, están la Escuela Internacional de Cine y Televisión, la Asociación Hermanos Saíz, la Televisión Serrana, el Movimiento Nacional de Video y la Fundación Ludwig de Cuba. Cada una hizo importantes aportes a la transformación de la cultura audiovisual cubana y, en su conjunto, prepararon el terreno para una nueva época audiovisual.

Estas entidades representan tanto a organizaciones estatales como no gubernamentales. Aunque se formaron a partir de esfuerzos de diferentes tipos y enmarcadas en circunstancias diversas, todas comparten varias características fundamentales, que favorecieron el desarrollo de la producción audiovisual en la Isla. En primer lugar, todas tienen como objetivo central el fortalecimiento de la cultura cubana; aspiran a capacitar a los trabajadores del sector de la cultura —entre ellos a los realizadores— y promueven la creación artística nacional. Estas instituciones son afines a otras organizaciones cubanas ya existentes, lo cual no significa que todas posean una visión similar o que empleen estrategias idénticas, pero sí comparten la meta de fortalecer la expresión autóctona. Por lo tanto, aunque la creación de las ONG y la reconfiguración de algunas entidades gubernamentales podían haber causado inquietud, eso fue contrarrestado por el objetivo común de promover la producción y divulgación de la cultura cubana.

En segundo lugar, todas están abiertas a métodos alternativos y a probar nuevas tecnologías. Por ejemplo, algunos de los artistas experimentaron con el video, un formato mucho menos caro y más ágil que el utilizado por la industria. Aunque las obras creadas durante este período son desiguales, se aprovechó al máximo la nueva tecnología. Para dominarla, fue necesario invertir muchas horas y exponerse a cometer errores. No obstante, valió la pena: la accesibilidad y la espontaneidad aportadas por el video resultaron muy atractivas. En una época marcada por rápidas transformaciones, el video era el medio ideal para captar la cambiante realidad. Imágenes filmadas en la mañana podían, tras una ligera edición, ser proyectadas más tarde, ese mismo día. La incursión de estos artistas en esa técnica añadió otra opción a la comunicación visual. En lo adelante, la producción del ICAIC dejaría de ser la única forma de hacer cine: el público comenzaría a adaptarse a una experiencia visual diferente y quienes aspiraban a convertirse en realizadores no dudarían en tomar la cámara y comenzar a filmar.

En tercer lugar, estas entidades —y otras como ellas— se caracterizan por su énfasis en construir alianzas. Conscientes de la sinergia que emana de la unión de fuerzas, encontraron aliados nacionales e internacionales y, en muchos casos, obtuvieron fondos provenientes de los socios extranjeros. En una época en que casi todo escaseaba, devinieron tabla de salvación para los realizadores y para la industria cinematográfica nacional. Ayudaron al ICAIC a vencer retos, mundanos algunos, trascendentales otros: desde conseguir papel para imprimir folletos publicitarios hasta financiar eventos. Si bien el apoyo económico resultó esencial, más importante fue la sensación de interconexión. A pesar de una incertidumbre generalizada, los artistas audiovisuales se sentían conectados con sus contrapartes en Cuba y fuera de ella, vinculados a redes nacionales y globales. Alianzas como estas, forjadas en tiempos de crisis, seguirían nutriendo la actividad del medio audiovisual de la Isla durante los siguientes años.

Al adoptar la entonces nueva tecnología del video y crear asociaciones, lograron documentar ese período de

rápidas transformaciones. Llama la atención que los realizadores vinculados a estos espacios —fuera de la industria cinematográfica— serían quienes producirían una parte sustancial de la memoria audiovisual del Período especial. Dadas las graves dificultades económicas de esos momentos, el ICAIC no podía destinar sus escasos recursos a producciones documentales que difícilmente lograrían recuperar su inversión. Tuvo que apoyarse cada vez más en las coproducciones; los largometrajes realizados en asociaciones con otros países aportaban tanto los recursos necesarios para la producción, como un mercado más amplio para la distribución. La mayoría de los documentales filmados durante esta etapa pertenece a individuos que trabajaban en distintas organizaciones. Ya la industria estatal no era la principal suministradora de imágenes fílmicas. Varias instituciones como las ya mencionadas, en su conjunto, sentarían un precedente para la realización de filmes y videos fuera del ICAIC, pero no necesariamente fuera de sintonía con este. Grupos de noveles artistas documentaron su contexto de una manera muy espontánea y con una infraestructura muy pequeña. Esto inspiraría a subsecuentes realizadores a salir con sus cámaras en búsqueda de ideas, capital y colaboradores. Estas organizaciones ayudaron a preparar el terreno para un nuevo paisaje audiovisual.

Paneo: una nueva generación filma en la calle

En esta época surgió una nueva generación de artistas audiovisuales. Estos realizadores, nacidos en los años 70 y los 80, arribaron a su madurez en un momento único. El contraste con los años 80, una década relativamente libre de preocupaciones, y los turbulentos años 90, marcó a su generación y los preparó para cambiar la dirección del cine cubano. Después de culminar sus estudios académicos, en la Universidad o en las escuelas de arte y cine, estos jóvenes salieron a la calle. Y ahí muchos permanecieron, debido a que había pocos empleos disponibles durante el Período especial. La tasa de desempleo se disparó: mientras que en 1981 solo 3,4% de la población era considerada «económicamente inactiva», esa cifra aumentó a 5,4% en 1990 y 8,1% en 1993 y 1995.[11] Talento, tenacidad y un título no garantizaban trabajo, porque el mayor empleador, el Estado, estaba en quiebra. Para introducirse en el mundo del cine, tendrían que gastarles la suela a los zapatos. Y eso fue precisamente lo que hicieron.

Con la aspiración de hacer cine, pero sin oportunidades dentro de la industria, comenzaron a buscar financiamiento, establecer contactos y juntar el equipamiento. Por mera necesidad, trabajando con presupuestos limitados y sin la infraestructura de la industria, descubrieron nuevas formas de arreglárselas con lo que estaba disponible. Una de las estrategias empleadas fue, como se dijo, establecer asociaciones con instituciones e individuos nacionales y extranjeros. Mediante la colaboración y las conexiones creadas, pudieron estirar al máximo los recursos existentes. Las nuevas tecnologías aumentaron las opciones disponibles para la producción y distribución de sus obras. Se aventuraron por senderos nunca antes desandados en el cine cubano; sus esfuerzos revolucionaron la forma en que se haría cine en Cuba y en que se distribuiría en el mundo entero a partir de ese momento.

Como resultado, una nueva expresión audiovisual surgió en Cuba alrededor de 1990, cuando los equipos ligeros y portátiles comenzaron a remplazar a los modelos pesados de la industria, y los jóvenes artistas comenzaron a producir filmes con solo algunos amigos y un puñado de «fulas». Las obras creadas dentro de este estilo —ya sean categorizadas como ficción, documental, experimental o animación— comparten elementos comunes: todas se han apoyado en el empleo de las nuevas tecnologías para su creación, a menudo en conjunción con técnicas tradicionales; han sido financiadas con bajos presupuestos; se han beneficiado de asociaciones dentro y fuera del país; y muestran una vocación por la experimentación y la innovación. Trabajando por su cuenta, sin las restricciones de la industria, combinaron secuencias rodadas con diferentes cámaras, filmaron escenas nocturnas durante el día, colorearon y rayaron el celuloide e inventaron nuevas técnicas sobre la marcha. También diseñaron estrategias de mercado y participaron en la distribución de sus películas. Desde 1990, se han aprovechado de las oleadas de nuevas opciones para la producción y distribución de materiales audiovisuales que han bañado las costas cubanas. Impacientes y apasionados, impulsados por su perseverancia y espíritu empresarial, estos artistas buscan vías para crear y divulgar su obra.

Los nuevos realizadores no suelen verse a sí mismos como parte del proyecto colectivo revolucionario, de la forma en que sus mayores lo hicieron. Nacidos después de 1959, son herederos de la Revolución cubana, en vez de sus arquitectos. No es de sorprender que su sentido de ciudadanía e identidad nacional difiera dramáticamente del que tienen las generaciones anteriores. Esto no quiere decir que se hayan distanciado de la exploración de lo que significa ser cubano —de hecho, muchas de sus obras abordan precisamente ese tópico—, pero su búsqueda difiere significativamente. Habiendo abandonado el ideal del «hombre nuevo», reflejan la identidad de variadas formas. Están interesados en lo que significa ser homosexual, heterosexual, sano, loco, enamorado, solitario, marginado, artista, etc. También comprenden que la identidad se

construye y, por lo tanto, conscientemente crean y emplean la cubanía para sus propios objetivos. Siendo lo que son, productos de una nueva era, reconocen la identidad como un proceso en continuo desarrollo.

Para estos realizadores ser «cubano» es pertenecer a un mundo cada vez más interconectado. Recordemos que el Muro de Berlín cayó antes de que ellos llegaran a la adultez, y durante sus años de vida los problemas que devastan al mundo se hicieron más graves: la pobreza empeoró, las epidemias se intensificaron y la violencia aumentó. La proliferación de las tecnologías de la comunicación los pusieron en contacto con personas antes desconocidas, lugares remotos y fenómenos lejanos. Como resultado, rechazan las dicotomías que separan a «nosotros» de «ellos» y «aquí» de «allá». La colisión de la Isla con un mundo cada vez más afectado por los procesos de la globalización, puso a esta generación en posición de negociar con fuerzas nacionales e internacionales. Comenzaron a repensar su lugar en el mundo.

Se han empleado varios términos para describir la producción artística de esta generación: cine «de aficionados», «sumergido», «alternativo» e «independiente».[12] Cada uno contribuye a la comprensión del fenómeno; sin embargo, a mi juicio, todos son inadecuados. «Cine de aficionados» captura correctamente el espíritu juvenil de muchos de los nuevos realizadores, y ciertamente refleja su pasión por este arte —ver películas de todo el mundo, mantenerse al día respecto a las innovaciones tecnológicas, y trabajar siempre con la mirada puesta en su próximo proyecto. Sin embargo, aunque el término logra captar el idealismo y la energía de esta generación, oblitera completamente sus serios propósitos. El cine no es un pasatiempo para ellos, una actividad para entretenerse los fines de semana. Muy por el contrario, es una vocación. Estos artistas audiovisuales se ven a sí mismos como cineastas auténticos y afrontan su trabajo con un alto grado de profesionalismo. Apodarlos «aficionados» significa, a mi juicio, ignorar su pasión y compromiso.

En ocasiones se utilizan los términos «cine sumergido» y «alternativo» para denotar los esfuerzos que hay detrás de estas películas caseras. Es cierto que ambos responden a la siempre creciente práctica de hacer cine fuera del ICAIC, y de emplear un modo de producción diferente al utilizado por la industria nacional; sugieren, acertadamente, que esta generación de realizadores no se conforma con el *status quo*. Están rompiendo barreras constantemente, ya sea desarrollando temas, perfeccionando técnicas o abriendo caminos hacia el mercado. «Cine sumergido» y «alternativo» pueden ser términos preferibles antes que el más desdeñoso «de aficionados», pero tampoco resultan adecuados; porque colocan a esta generación en oposición a sus predecesores, cuando en realidad muchos de sus proyectos se asemejan a los creados dentro del ICAIC. Varios de sus realizadores señalan a la rica tradición cinematográfica cubana como una importante fuente de inspiración. Expresan abiertamente su admiración por sus homólogos del ICAIC, muchos de los cuales son sus mentores y amigos. Así que, en realidad, estos artistas y su trabajo continúan —más que contradicen o interrumpen— la tradición del cine revolucionario cubano. Si bien los miembros de esta generación pueden explorar nuevos canales para la producción y vías para la distribución y quizás abordar algunos tópicos que hasta el momento no hayan sido tocados en las películas cubanas, su posición, vis a vis la industria, no es, decididamente, de confrontación. Para los lectores en los Estados Unidos, con un acceso limitado a la información sobre Cuba, ambos términos evocan la idea de una producción disidente. Tal simplificación niega las complejas formas en que esta generación está empleando la cultura expresiva para cuestionar y reconfigurar sus identidades como artistas, revolucionarios, cubanos y ciudadanos del mundo.

También se ha empleado el término «independiente» para caracterizar a esta nueva modalidad audiovisual, pero me resisto a hacerlo. Muy pocos directores —en Cuba o en cualquier otra parte— pueden ser considerados realmente independientes; Juan Carlos Cremata Malberti apunta que solo Robert Redford, Francis Ford Coppola, y unos pocos más, son lo suficientemente ricos como para financiar sus propias películas.[13] Poseer grandes recursos financieros ciertamente facilita la realización de un cine independiente. No obstante, el capital no es la única causa de mi renuencia a etiquetar de «independiente» a este nuevo modo de hacer cine. Lo que a mi entender representa el mayor impedimento para la idea de una producción «independiente» es el alcance de la amplia infraestructura cultural cubana. Los nuevos realizadores se enriquecen invariablemente de experiencias, equipos y contactos brindados por personas que trabajan en entidades estatales. Además, prácticamente todos han recibido beneficios derivados del sistema educativo de su país. Al igual que sucede con los términos anteriores, «independiente» fabrica falsas dicotomías, sugiriendo que los realizadores cubanos trabajan con el ICAIC o en su contra. En realidad, la frontera entre los filmes realizados dentro la industria y los de fuera de ella se ha difuminado en la medida en que, cada vez con más frecuencia, los directores se mueven indistintamente por ambos territorios. El mote de independiente, por tanto, es inadecuado para comprender la más reciente actividad audiovisual en la Isla.

He acuñado el término *street filmmaking* (cine de la calle) para analizar la transformación audiovisual de

la Isla en el libro que preparé sobre ese fenómeno. En conversaciones sostenidas con los mismos cineastas, estos han expresado sus experiencias en términos de la calle. Esteban Insausti me dijo en una ocasión: «Si hay algo que diferencia a mi generación de las anteriores es que nosotros hacemos películas *en la calle*».[14] «Nos identifica —afirma Tupac Pinilla— el trabajo que estamos pasando para hacer cine *en la calle*».[15] Y Pável Giroud me contaba: «Yo trabajo para la industria, pero me sigo considerando a mí mismo un cineasta *en la calle*».[16] Los profesionales de la industria también han empleado el término «calle» al referirse a las prácticas de esta nueva generación. Camilo Vives, vicepresidente del ICAIC y productor con largos años de experiencia, dijo tener esperanzas de que el ICAIC avanzará con mayor rapidez a fin de poder alcanzar a estos jóvenes: «Creo que se produce más en la calle que en la industria», insistió, al subrayar la necesidad de capitalizar la *experiencia callejera* de estos artistas para hacer más eficiente la producción de la industria.[17] Estoy consciente de que el término suena mejor en inglés que en español, y por eso opté aquí por referirme a estos creadores como «nuevos realizadores», siguiendo el ejemplo de la Muestra Nacional de Nuevos Realizadores.

Montaje: los nuevos realizadores provocan reflexión para efectuar cambios

¿Cómo son los filmes producidos por esta generación? Varían mucho en cuanto a estilo, temática y enfoque. Hay ficción, animación, documentales y video clips. Algunos realizadores exploran formas e historias provenientes de más allá de las fronteras cubanas, a fin de crear sus obras. Ernesto Piña Rodríguez reformula los *manga* japoneses. Su *M-5* (2004) refleja una realidad exclusivamente nacional: los camellos que transportan una infinidad de cubanos por las principales rutas de la ciudad. Waldo Ramírez utiliza *Bohemian Rhapsody,* de Queen, para estructurar su impresionante cortometraje experimental *Freddy o el sueño de Noel* (2003). En momentos en que trabajaba en la Televisión Serrana, el realizador fundió la fantasía de un muchacho rural con la popular canción británica. Estos cineastas se inspiraron en la cultura popular internacional, como lo han hecho Mayra Vilasís, Juan Carlos Cremata y otros directores premiados.

Otros filmes emplean el humor y la sátira. En *Utopía* (2004), Arturo Infante se apoya en el doble discurso para criticar la campaña de superación cultural en su país. Los más finos detalles de la ópera italiana y de la estética barroca son debatidos en medio de un juego de dominó por hombres que toman ron, y en una sesión de arreglo de uñas por mujeres que mascan chicle. En *Monte Rouge* (2004), Eduardo del Llano toca el tema de la Seguridad del Estado. Esta pieza se burla de la vigilancia y de la paranoia desbocada. Ambas obras traen a la mente el hábil uso del humor por reconocidos directores de la industria como Gerardo Chijona, Daniel Díaz Torres, Juan Carlos Tabío y otros.

Algunos artistas audiovisuales reflexionan sobre el proceso creativo. En *Habaneceres* (2001), Luis Leonel León entrevista a cuatro creadores cubanos: el novelista Leonardo Padura, el dramaturgo Alberto Pedro, el cineasta Fernando Pérez y el cantautor Carlos Varela. Sus impresiones y experiencias colectivas sacan a la luz el cambiante papel de los artistas en tiempos recientes. En *Video de familia* (2001), Humberto Padrón emplea el video casero y su estructura para explorar la dinámica y la disfuncionalidad de una familia. Las complejidades de la familia contemporánea cubana son investigadas, al tiempo que se busca un nuevo modo de expresión. Este examen autorreflexivo de la representación artística hace recordar la obra de Orlando Rojas y Humberto Solás.

Otros hacen énfasis en la ingeniosidad cubana. *La cuchufleta* (Luis Ángel Guevara, 2006) presenta a un campesino inventor que ha fabricado un generador eléctrico. Con ese aparato puede aprovechar una corriente de agua para producir electricidad, iluminar varios hogares y dar energía a un radio y un televisor. *La chivichana* (Waldo Ramírez, 2000), una de las obras más encantadoras de este género, muestra una imaginativa solución al problema del transporte durante el Período especial. Con algunas piezas de madera y una cuerda, los habitantes de las montañas crearon unos artilugios capaces de viajar cuesta abajo a velocidades de hasta sesenta millas por hora —ya sea transportando plátanos para el mercado campesino, leña para los hogares, o a una doctora para realizar un parto. Este énfasis en la habilidad del cubano para inventar trae a la memoria los cortometrajes de Enrique Colina.

Las películas producidas por esta generación son decididamente diversas, pero una preocupación prepondera: la lucha constante durante una época cambiante. Muchas de estas obras son abiertamente críticas. Los nuevos realizadores tocan temas que una vez fueron considerados tabú en Cuba —violencia doméstica, prostitución, homosexualidad, emigración, censura, drogadicción, escasez de vivienda, etc. Revelan inconsistencias entre las políticas oficiales y lo que se hace en la práctica. Aun así, no intentan socavar los objetivos y logros revolucionarios; más bien persiguen identificar los problemas que los rodean para buscar soluciones. Muchos nuevos realizadores emplean su creatividad para apoyar a los sectores marginados de la Isla y promover la justicia social.

En *De generación* (2006), Aram Vidal recoge las preocupaciones y deseos de la juventud cubana en

el siglo XXI. La estructura de la obra está dada por el testimonio de varios jóvenes, todos de alrededor de los veinte años. Sus opiniones revelan su visión del mundo y de su contexto local. De una forma explícita o implícita, *De generación* enfoca las preocupaciones de los jóvenes de muchas partes del mundo —las relaciones interpersonales, la droga, el futuro, la música, la identidad, etc. El grupo de habaneros que aparece en este documental ofrece un retrato colectivo de la juventud cubana de hoy. Vidal insiste en que el cine puede ser una forma de preservar lo más valioso:

> A pesar de —o tal vez a causa de— la transformación rápida que caracteriza el presente momento, hay que seguir preservando los valores humanos más simples y esenciales, los que están en las mejores intenciones humanas de todas las épocas. Las ideologías cambian, y de modo drástico, pero la ética, la humanidad, la sensibilidad para defender lo que vale la pena, tiene que seguir existiendo y valiendo más que todo, sea la realidad que sea.[18]

Gustavo Pérez trata el tema de la emigración en *Todas iban a ser reinas* (2006). Mientras el término conjura generalmente imágenes de cubanos yéndose de la Isla, acá refiere a mujeres yéndose de la Unión Soviética con rumbo a Cuba. Pérez hace una crónica de las perspectivas y experiencias de seis rusas que se enamoraron de cubanos que visitaron su país natal, y todas eventualmente emigraron para poder vivir con sus esposos en la Isla. Los años han pasado, y con ellos cualquier posibilidad de un final feliz para estas personas que pertenecen a dos mundos diversos. Más bien, se sienten aisladas, solas y, en algunos casos, abandonadas. Este proyecto, como todas las obras de dicho cineasta, muestra un interés en efectuar una transformación positiva. «Hay que cuestionar la realidad en vez de solo presentar discursos triunfalistas —insiste el realizador— porque es así que la gente puede formular opiniones y actuar para resolver los problemas».[20]

Las camas solas (2006) retrata a los habitantes de un solar cerca del Capitolio de La Habana. Con su cámara, Sandra Gómez compiló testimonios e imágenes del maltrecho edificio, precisamente en el momento en que se acercaba un ciclón y los residentes eran evacuados. Las observaciones recurrentes de una mujer con problemas mentales sirven como hilo conductor de las secuencias; ella se preocupa porque las camas se van a quedar solas. La obra subraya la lucha constante de los habaneros que carecen de hogares adecuados.

Estos casos demuestran que muchos nuevos realizadores cubanos centran su atención en los sectores marginados. Al hacerlo, emplean su creatividad para destacar problemas sociales y proponer soluciones. El actor cubano Jorge Perugorría apoya esta tendencia:

> Yo creo que el cine cubano tiene un compromiso con la sociedad, un compromiso que es muy visible en todos los tipos de arte cubano. Es el compromiso de los artistas a no solo entretener, sino también hacer que la gente piense, reflexione y cuestione la realidad —que es la única forma de cambiarla o mejorarla.[20]

Primer plano: Esteban Insausti examina el caótico mundo contemporáneo

En *Existen* (2005), Esteban Insausti sale a las calles de La Habana en busca de personas consideradas «locas». El realizador localiza a esos individuos en un ambiente urbano, y les permite hablar. Encuadrados en primeros planos, comparten su peculiar visión del estado actual de Cuba y el mundo. Estos que «existen» son agentes activos en la narración de sus historias. Así el filme crea un retrato digno y respetuoso de sus protagonistas.

No fue nada fácil compilar las historias de estos residentes en La Habana. Insausti recorrió la capital en bicicleta y con una cámara prestada, buscando individuos cuyas perspectivas pudieran ser incluidas en su película. Fue la serendipia la que determinó dónde, cómo y con quiénes serían las entrevistas. Esta espontaneidad permite que la voz y la visión de los sujetos dominen la narrativa.

El realizador recuerda haber hecho un descubrimiento inesperado durante el rodaje:

> La sorpresa más grande que he tenido con este material es la coherencia de estas personas que parecen —o en la mayoría de los casos realmente están— enfermas. Detrás de todas estas respuestas caóticas y de extraña lógica, siempre hay coherencia. En lo más profundo, hay algo sorprendente, una perspectiva que puede ser más lúcida que muchas de las opciones, y que no son oficiales, que no son ortodoxas en el sentido etimológico de la palabra. Entre estos «locos» yo he encontrado gente increíble —un profesor de física, un ex piloto de guerra, un adicto al *crack*. Se ve de todo. Y detrás de todos estos hilos que tejen la telaraña de la locura, hay coherencia. Eso fue lo que más me sorprendió.[21]

Después de observar la coherencia de estos llamados «locos», Insausti se sintió compelido a reformular el proyecto. De hecho, cuando estaba desarrollándolo se refería a este, de forma abreviada, como «Los locos». Eventualmente, el título se transformó en *Existen*, un cambio que muestra un acercamiento a los sujetos en lugar de un alejamiento. En vez de decirnos qué o quiénes *son* ellos y por lo tanto restringirlos a una definición precisa, la obra les da voz para que nos digan lo que ellos *hacen*. Se resiste a desechar a estos individuos, por extraños, o convertirlos en objetos de burla. Al dejar a los protagonistas articular sus impresiones y experiencias, los presenta como parte de la sociedad cubana.

Este documental provoca una sobrecarga de información, un *collage* de confusión. Un extraordinario

montaje nos bombardea con cifras de noticiarios. Las estadísticas nos remontan a los primeros años de la Revolución y a los documentales que registraban para la posteridad aquellos tiempos, cuando el incremento de la producción era promocionado como el camino hacia una mayor autonomía. Las primeras secuencias del filme sugieren que la obra adopta una posición crítica de la ideología revolucionaria; pero la obra nunca se alinea en realidad a favor o en contra de la Revolución. El proceso de identificarse como cubano o adoptar una filiación con cualquiera de las tradiciones nacionales es sumamente complejo, como igualmente son los problemas que llenan la Isla y el mundo. Para uno de los entrevistados, «ser cubano es completamente la parte posterior de lo que es la cuarta tercera novena de las causas ideológicas que tiene que ver con la procesión de la parte tercera de la intensificación de la naturaleza». Esta enrevesada afirmación refleja lo elusivo del concepto de identidad. ¿Cómo exactamente construimos nuestra idea de comunidad? ¿Cómo nos imaginamos en tanto individuos y nación? El concepto de identidad cubana se complica aún más por la incorporación de la perspectiva de Manolo. Él menciona que algunos cubanos son cultos y otros no. «Hay quienes trabajan y otros que no quieren trabajar, que quieren ser más vagos que el trabajador». También «Hay cubanos, que son anticubanos», esos «que no son tampoco de la mafia, pero hablan mal de Cuba». Continúa diciendo: «eso no es correcto, son unos anticubanos, parecidos a la mafia de la CIA y son unos contrarrevolucionarios, no están demostrando que quieren a Cuba». Manolo agrega que «eso es castigado, muy bien castigado». Sus reflexiones sugieren un espectro de la identificación de los cubanos con el proyecto revolucionario. En un extremo están quienes dicen «cosas malas» sobre el país y en el otro quienes son intolerantes a oír «cosas malas». *Existen* resiste el encasillamiento en una singular posición política o escenario geopolítico. La locura abordada por Insausti en el filme no es exclusiva de Cuba; más bien es un fenómeno creciente que afecta a personas de todo el mundo.

El discurso evoca la retórica revolucionaria cubana, pero también las trasmisiones internacionales de noticias y las fuerzas capitalistas que promueven el consumo. Cuba tiene 375 000 tiendas —informa uno de los protagonistas—, pero para que la Isla se convierta en una «capital total», necesita cerca de 490 000 centros comerciales más. Además, necesita unir su tierra con la de otro país —quién sabe cuál— pero que sea un país grande como Japón o Norteamérica. Ello demuestra el precio pagado por el exceso de información que nos inunda, que afecta nuestros procesos mentales y moldea nuestras perspectivas.

Las yuxtaposiciones, en rápidas sucesiones, producen una sensación de desorden, caos y frenesí que establece un vínculo entre la sobrecarga de información con el estado de confusión. Intercalados con las estadísticas, hay alusiones al incremento de la psicosis; la incidencia de esquizofrenia aumentó 45% entre 1985 y 2000, y entre 20 y 30% de la población mundial sufre algún tipo de enfermedad mental durante su vida. El resultado es una mirada dentro de los procesos y estados mentales de los protagonistas. También compele a los espectadores a reconocer el caos generado por las redes de comunicación y los medios de difusión, la irracionalidad de la guerra y la violencia que emana de la deshumanización. Los hechos, estadísticas e impresiones, entretejidos, recuerdan que todos experimentamos momentos de confusión y vulnerabilidad, que hasta cierto punto vivimos en el borde de un precipicio.

Esteban Insausti contextualiza la locura como parte de nuestro mundo contemporáneo. Los límites entre «ellos» y «nosotros», los «locos» y los «sanos» se hacen cada vez más difusos. En una secuencia, un hombre de unos cuarenta años está en el Parque Central, rodeado por un grupo de habaneros y turistas. Su monólogo culmina en una recitación del alfabeto, de atrás hacia adelante: «Z, Y, X, W, V, U, T...», y acto seguido pregunta a los curiosos: «¿puedes hacer eso?». Quienes están reunidos alrededor suyo quedan fascinados y divertidos. La cámara de Insausti lo captura todo, hasta que el hombre, al llegar a la «A», extiende su mano pidiendo algunas monedas. La obra nunca distancia a los sujetos filmados, de otros a su alrededor, ni de los espectadores que miran la pantalla. Este documental transforma la inestabilidad emocional, de un fenómeno personal, a una condición colectiva; la locura afecta a muchos individuos en diferentes lugares y por distintas razones. Por consiguiente, el objetivo de la investigación no es «los locos», sino su encuentro con un mundo que es incomprensible para ellos y, cada vez más, para todos nosotros.

Existen no ofrece respuestas, sino preguntas: ¿hasta qué punto todos estamos afectados por la «locura»?, ¿será esta la respuesta más lógica al mundo ilógico en el que habitamos?, ¿cuál sería la respuesta apropiada ante actos tan atroces como los realizados el 11 de marzo en Madrid y el 11 de septiembre en Nueva York?, ¿cuál la más apropiada ante la agresión militar de los Estados Unidos contra Iraq y la tortura y desaparición de miles de argentinos y chilenos en los años 70 y los 80, el sabotaje con explosivos a un avión cubano que llevaba 73 pasajeros? *Existen* nos propone hacernos esta pregunta: ¿hasta qué punto se puede vivir en el mundo de hoy —en medio de una escalada de violencia, degradación medioambiental y rampante

pobreza— sin volverse loco? El documental provoca un constante cuestionamiento e insiste en que los espectadores se pongan cara a cara con los sujetos, los temas que abordan y el mundo que habitan. Evita separar a los considerados «locos» de los «sanos», echando por la borda dicotomías y didactismos. «Yo estoy buscando respuestas en la locura —explica Insausti— y estoy encontrándolas en esta ciudad que está tan loca como esta gente [...] de eso trata este documental». El entrelazado de las experiencias e impresiones de estas personas motiva una solemne reflexión. También subraya la manera en que esta generación está ejerciendo el poder interpretativo para definir a la nación-en-transición.

Imagen congelada: descubrimientos, riesgos y continuidad

Los cineastas de hoy cuestionan y critican. Desde sus puestos «en la calle», muestran una imagen de la Cuba actual y hacen nuevas lecturas de la historia reciente de la nación. No sorprende que, debido a su franqueza, el resultado de su trabajo haya sido catalogado en ocasiones como «disidente». En el verano de 2006, un programa de una televisora de Miami trasmitió *Existen,* sin la autorización del realizador. El comentarista lo caracterizó como contrarrevolucionario y a su director como anticastrista. Habiendo visto la obra apenas unos meses antes en La Habana, y conociendo a su director desde hacía ya varios años, me intrigó esa afirmación. Había sido estrenada en diciembre de 2005, en la Fundación Ludwig de Cuba, y fue aplaudida por el público presente. Los espectadores comentaron las innovadoras técnicas de filmación y edición utilizadas, el respeto con que fueron tratadas las personas entrevistadas y el homenaje hecho al cine de vanguardia cubano. ¿Cómo explicar estas perspectivas incongruentes, estas lecturas divergentes de la obra? ¿Cómo explicar que los cubanos de Miami se apropiaran de ella, debido a su supuesta posición anticastrista y, al mismo tiempo, fuera aclamada por los cubanos de La Habana por su forma revolucionaria?

Según hemos podido observar, esta y otras obras hechas por los nuevos realizadores examinan las complejidades de los tiempos que estamos viviendo. Los esfuerzos de estos artistas han contribuido a cambiar el papel que desempeña el ICAIC. Si bien la institución constituyó la principal vía para la producción fílmica en Cuba hasta los años 80, eso ya no fue así en los 90 debido al surgimiento de un grupo de innovadoras iniciativas audiovisuales. Esta transformación, alejada de una industria que gira exclusivamente en torno al ICAIC, ha producido frutos y al mismo tiempo ha creado desafíos. Los realizadores afiliados a él colaboran con quienes lo están a otras organizaciones de la Isla, ya sean del Estado o no; y también con quienes están vinculados a asociaciones transnacionales, o inmersos en iniciativas individuales. Los recursos se han aprovechado al máximo y, por lo tanto, se han podido crear espacios para nuevas voces y perspectivas. El aumento de las posibilidades de acceder al medio audiovisual ha generado múltiples —y a veces contradictorias— visiones de la cubanía. Como era de esperar, algunas de las obras de «la calle» han entrado en conflicto con las representaciones y prácticas de la industria. Es conveniente mencionar que la dinámica entre quienes trabajan dentro y quienes lo hacen fuera del ICAIC ha sido de sinergia y coexistencia, en la mayoría de los casos. De hecho, el organismo contribuyó a que se produjeran muchos de estos cambios. Especialmente importante fue la visión de futuro que tuvo al crear la Muestra Nacional de Nuevos Realizadores, un evento anual que exhibe los filmes de estos noveles artistas audiovisuales, la mayoría de los cuales trabaja «en la calle».

Como los cineastas revolucionarios de las décadas anteriores, los nuevos realizadores reconocen y respetan el vínculo entre representación y transformación. La cámara es para muchos una herramienta que puede ser utilizada para construir la comunidad. Aunque la Isla-nación ha evolucionado durante el último medio siglo, la posición de los realizadores cubanos vis a vis su realidad cambiante se ha mantenido de forma constante. En ese sentido, es oportuno recordar unas palabras de José Massip en 1968, que todavía tienen vigencia:

> No es concebible la existencia de un cine revolucionario, sin el ejercicio constante y metódico de la práctica, de la búsqueda, de la experimentación. Es más, el compromiso que se plantea al nuevo cineasta es el de aventurarse en lo desconocido, saltando a veces al vacío, exponiéndose al fracaso como lo hace el guerrillero que transita por senderos que él mismo se abre a golpes de machete.[22]

La teoría y la práctica que han guiado durante medio siglo al cine cubano parecen estar en concordancia con los esfuerzos de los realizadores de hoy. Estos artistas audiovisuales se aventuran en lo desconocido, saltan a veces al vacío, y se exponen al fracaso. Al desarrollar sus conocimientos sobre las más novedosas tecnologías, han introducido nuevas formas de producción audiovisual y nuevos modos de divulgación. En consecuencia, están contribuyendo a rejuvenecer el modo de hacer y ver cine, y a imaginar la comunidad caracterizada no por las dicotomías, sino por las conexiones. Los logros corroboran una afirmación hecha recientemente por Ambrosio Fornet durante una presentación en La Habana: «la cultura cubana —hoy tanto o más que nunca— es una cosa viva».[23]

Notas

1. Este ensayo forma parte de mi libro titulado *On Location in Cuba*, que examina la transformación del cine cubano durante las últimas dos décadas (University of North Carolina Press, 2009). Dicho estudio fue enriquecido por los testimonios y materiales brindados por numerosos realizadores, a todos los cuales estoy muy agradecida. También quisiera reconocer a Jorge Luis Sánchez y Marisol Rodríguez por su apoyo durante la Muestra Nacional de Nuevos Realizadores en años recientes, y a varios colegas y amigos —en el ICAIC, la Fundación Ludwig de Cuba, y otras entidades— que me ayudaron en formas diversas. Luis Enrique Prieto Armas tradujo este ensayo, y ha colaborado en muchas fases de mi investigación sobre el tema.

2. Tomás Gutiérrez Alea, «Respuesta a *Cine Cubano*», en *Cine y revolución en Cuba*, Editorial Fontamara, Barcelona, 1975, p. 107.

3. Michael T. Martin y Bruce Paddington, «Restoration or Innovation? An Interview with Humberto Solás», *Film Quarterly*, v. 54, n. 3, Berkeley, primavera de 2001, p. 11.

4. Véase Magda Resik, «Writing is a Sort of Shipwreck: Interview with Senel Paz», *Bridging Enigma: Cubans on Cuba, South Atlantic Quarterly*, v. 96, n. 1, Berkeley, invierno de 1997, pp. 83-93.

5. Véase Ley No. 169, de 1959, que decreta: primero, que «el cine es un arte» y, segundo, que «como medio de opinión y de formación de la conciencia individual y colectiva» el cine puede contribuir al fortalecimiento del espíritu revolucionario y a nutrir su impulso creativo.

6. Esta obra ha sido incluida en la colección *Cuban Cinema Classics* (v. 1, «Filmmaking»), proyecto concebido y editado por la autora. Véase http://cubacinemaclassics.org/catalog.htm.

7. Véase Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, Londres, 1989.

8. Fernando Pérez captó este período en su obra. Con honestidad y valentía, se basó en sus experiencias personales para describir el impacto que tuvo para Cuba la abrupta entrada en el mercado internacional, así como el continuo desarrollo evolutivo del concepto de cubano. *Madagascar* se hizo contra viento y marea, durante el verano de 1993, el momento más crítico dentro del Período especial. El ICAIC estaba sufriendo escasez de película virgen, combustible para la transportación del personal y los equipos de filmación, alimentos para elaborar las comidas para los trabajadores durante las largas jornadas que estos cumplían, así como moneda libremente convertible necesaria para la edición, producción y distribución de las películas. Pérez, quien ha trabajado en el ICAIC durante más de cuarenta años, recuerda que pensó que esa podría ser la última película que filmara, que en cualquier momento el país se podría paralizar y su película sería detenida. Aún así, siguió adelante y terminó *Madagascar*. Debido a su aguda reflexión acerca de la realidad cubana durante esta época difícil, fue nombrado el realizador cubano de los años 90. Véase Ann Marie Stock, «Envisioning the Future in Revolutionary Cuba: An Interview with Fernando Pérez», *Film Quarterly*, v. 60, n. 3, Berkeley, 2007, pp. 68-75.

9. Entrevista de la autora con Armando Alba Noguera, La Habana, 3 de enero de 2006.

10. Véase María Eulalia Douglas, Sara Vega e Ivo Sarría, *Producciones del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, 1959-2004*, Cinemateca de Cuba, ICAIC, La Habana, 2004.

11. Véase Silvia Martínez Puentes, *Cuba más allá de los sueños*, Editorial José Martí, La Habana, 2003.

12. También debe tenerse en cuenta el término «cine pobre». En 2002, Humberto Solás fundó un festival con ese nombre, que tiene lugar anualmente en Gibara, Holguín. Aunque así se designa a las obras de bajo presupuesto —un elemento común con los nuevos realizadores— tiene un espectro más amplio, al incluir obras de cualquier parte del mundo realizadas con el uso de un mínimo de recursos y tecnologías. Por lo tanto «cine pobre» se refiere a esfuerzos internacionales de producción cinematográfica, y no a aquellos específicos de Cuba en un momento determinado. El festival ha logrado atraer a realizadores y patrocinadores de numerosos países.

13. Entrevista de la autora con Juan Carlos Cremata Malberti, La Habana, 30 de junio de 2006.

14. Entrevista de la autora con Esteban Insausti, La Habana, 28 de diciembre de 2005.

15. Gabriel Caparó, «La era, la apertura, el corazón», *Cine Cubano*, n. 166, La Habana, octubre-diciembre de 2007, p. 10.

16. Entrevista de la autora con Pavel Giroud, La Habana, 4 de julio de 2006.

17. Véase Gabriel Caparó, ob. cit., p. 2. [Énfasis mío. A.M.S.].

18. Correspondencia entre Aram Vidal y la autora, 15 de marzo de 2007.

19. Entrevista de la autora con Gustavo Pérez, La Habana, 25 de febrero de 2007.

20. Entrevista de Todd Green y Hans Dudelheim a Jorge Perugorría en el marco del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, diciembre de 2005.

21. Esteban Insausti, entrevista citada.

22. Véase José Massip, «Opina José Massip», en *Cine y revolución en Cuba*, ob. cit., pp. 81-92.

23. Véase Ambrosio Fornet, «El quinquenio gris: revisitando el término», *Casa de las Américas*, n. 246, La Habana, enero-marzo de 2007, pp. 3-16.

© TEMAS, 2008