

## Latinoamericanos en el ICAIC

Si para los cineastas de la izquierda europea, la Cuba revolucionaria de 1959 podía resultar (desde lejos) el Edén insular, donde la huida de un tirano anunciaba la posibilidad de hacer tangibles las utopías más remotas, para los realizadores latinoamericanos la situación no resultaba menos prometedora.

Los cineastas europeos de izquierda viajaron a Cuba con el fin de recrear la realidad a través de ese cine entonces en boga en sus respectivos contextos. Pero los cineastas latinoamericanos estaban empeñados, desde hacía un tiempo, en construir sus propios cines. Ya tenían su propia realidad (muy diferente a la de Europa), pero la miraban con ojos ajenos: con ojos reciclados en un Hollywood que gustaba simplificar las contradicciones, hasta dejarlas en la dimensión de simples anécdotas.

En la Cuba prerrevolucionaria no existía una industria cinematográfica nacional, pero sí estaban las inquietudes de aquellos jóvenes que se fueron a Europa buscando referentes para la construcción de una mirada distanciada del estereotipo. Los cubanos Tomás Gutiérrez Alea, Julio García-Espinosa, Germán Puig o Raúl Molina (junto al español devenido cubano Néstor Almendros) estudiaron cine en la misma Europa que lo harían el argentino Fernando Birri, el dominicano Oscar Torres, o la venezolana Margot Benacerraff.

Eran los años cincuenta, y hoy es posible reconstruir buena parte de aquel clima aglutinante, que a la larga desembocaría en lo que aún conocemos como el movimiento de Nuevo Cine Latinoamericano, y en el cual Cuba desempeñaría un papel protagónico. Y aunque la estadía de Gutiérrez Alea y García-Espinosa en Italia

devino clave para introducir la práctica del neorrealismo italiano en la Isla (sobre todo a través de la realización de *El Mégano!* 1955), pudiera decirse que fue presencia de Alfredo Guevara en México y su trabajo, entre otros, con Barchano Ponce y Buñuel, lo que más contribuyó a que esa relación del ICAIC con los cineastas de Latinoamérica alcanzara la dimensión histórica que todavía tiene.

Barbachano Ponce fue uno de los primeros en ser convocados por el ICAIC, y también uno de los primeros en integrarse al proyecto colectivo. En realidad, desde antes de la creación del Instituto, el productor mexicano se había vinculado a las actividades cinematográficas de la Isla, primero con la creación en 1954 (junto al publicista cubano Roberto Guastella) de la Compañía Productora y Distribuidora Noticiero Cinematográfico Tele Variedades S.A., la edición de *Cine Revista*, además de haberle puesto música y algunos diálogos a *El Mégano*, de García-Espinosa. Este último ha recordado:

A mí Manolo me hizo mi primer contrato cinematográfico por *Cuba baila* y por un guion de *Cecilia Valdés*. Fue un contrato muy generoso de su parte. Recuerdo que todo eso lo cocinamos comiendo en la Bodeguita del Medio. Manolo será siempre una presencia imborrable en nosotros. Con *Cuba baila* hicimos, al triunfo de la Revolución, nuestra primera coproducción con México. Sin duda, Manolo tiene un lugar de honor en el nacimiento del cine cubano. Él, junto a Luis Carlos Barreto, constituyen vanguardia en el camino del buen productor latinoamericano.

Ahora, lo interesante (más allá del apunte histórico, que les rinde homenaje a esos primeros latinoamericanos que acudieron al llamado del ICAIC) sería estudiar de qué manera evolucionó entre los cineastas cubanos la idea promovida por Barbachano Ponce desde el lejano 1953, cuando produjera el filme de episodios *Raíces*, de Benito Alazraki, con un claro enfoque neorrealista.

En este punto quisiera auxiliarme de alguien que no filmó en el ICAIC de esos primeros años, pero cuyo pensamiento herético

en torno a la necesidad de dinamitar los modelos de representación importados desde Europa (muchas veces con la mejor de la fe) terminaría influyendo en las maneras de hacer cine de esos cineastas que al final rechazarían la estética del neorrealismo: hablo del brasileño Glauber Rocha.

En verdad, de todos los cineastas latinoamericanos que se propusieron una revolución en las estrategias de emisión y recepción filmicas de los años sesenta, Glauber Rocha sigue figurando como uno de sus más radicales impulsores. Para algunos, el cine de Rocha acaso sea el paradigma ideal que explica la fugacidad de una estética que, en su momento, se quiso mesiánica, y hoy solo es posible encontrar en los desvelos trasnochados de historiadores nostálgicos.

O lo que es peor: pensar en Rocha a la altura de este nuevo siglo, cuyos inicios parecen definitivamente signados por la resignación postutópica y la apatía colectiva, puede que sea acaso el más desestimulante síntoma de la decadencia, esa que se expresa con la retórica de la nostalgia casi porno, en vez de apostar por la mirada al porvenir. Sin embargo, como todo poeta del malestar, Rocha ha terminado pagando el precio de los grandes: sus ideas suelen ser más citadas que entendidas.

No sé qué habría pensando Glauber Rocha de estar vivo, y hubiera observado con sus propios ojos la manera en que los nuevos contextos en que se desarrolla el audiovisual están transformando los resortes de antigua dependencia. Hoy aquel pensamiento pedestremente binario que antaño habló del "cine del enemigo" y "cine del pueblo" ha tenido que ceder ante las sutiles operaciones que despliegan "las nuevas imágenes en movimiento"; ya sabemos que la suerte final de esta identidad tan nuestra no dependerá más de las agitaciones orales y la invocación romántica de ideales supuestamente alcanzables.

El nuevo cine latinoamericano (en realidad debería decir, el nuevo audiovisual latinoamericano) necesita desplegar estrategias que lejos de excluir, logren interceptar y hacer suyo aquello que el contrario ha logrado perfeccionar, para revestirlo de intenciones más nobles que el ingenuo y efímero entretenimiento. Lo

que quiero decir es que al igual que la otra Historia, la del cine tampoco es un drama maniqueo de “buenos y malos”, “víctimas y victimarios”. La Historia de nuestro cine se nutre igual de contradicciones externas e internas, aunque estas últimas por lo general suelen ser relegadas, en nombre de una unidad continental.

Lo curioso de esta última observación es que ha sido Glauber Rocha (ese supuesto militante del “antihollywoodismo” más recalci-trante) quien mejor ha expresado esa necesidad de discusión interior. En carta dirigida a Alfredo Guevara el 9 de marzo de 1972, Rocha escribía:

La agitación históricamente necesaria de los años 60 provocó una *discusión política que reprimió las cuestiones estéticas del cine*, considerando formalista lo que apenas revelaba la posibilidad del cineasta latinoamericano de inventar una estética revolucionaria. Es una posición que considera la política en plano superior al cine: éste, para hacerse revolucionario debe quedarse abajo de la política. Así el cine, informando y discutiendo con retraso la política, se transformó en instrumento de retaguardia, espectáculo para cineclubs, cinematecas, cines de arte, festivales de izquierda y revistas críticas escritas por hombres que revelaban inferioridad intelectual delante de otros científicos sociales. (*Un sueño compartido*, Iberautor Promociones Culturales S.L., Sevilla, 2002, pp. 194-207).

Puedo entender por qué hoy, en medio de un contexto cada vez más despolitizado, o pudiéramos decir, cada vez más desizquierdizado, las antiguas discusiones alrededor de los alcances ideológicos del cine hegemónico apenas encuentran eco. Para ser honesto: tampoco a mí me interesaría hoy enfrascarme en tediosas tertulias que una vez más nos sermoneen sobre la diabólica vocación de ese supuesto cine de entretenimiento, el mismo que dicen que nos hace títeres de un enunciado enajenante.

Preferiría, y esta suele ser mi querrela más usual ante la ausencia de un espacio que priorice la discusión y la polémica rigurosamente intelectual, debates que comenten el cine como síntoma

cultural. En Rocha, no obstante la excentricidad de algún que otro presupuesto (como ese donde proponía de manera radical “el cine como conocimiento y no divertimento; el cine como lenguajes y no como espectáculos; el cine como método y no como ilustración; el cine como revelación y no como descripción de lo obvio”), todavía es posible advertir la lucidez de un pensador que filmaba sus inquietudes, cualidad muy distinta a la de esos otros que filman para no pensar en los problemas.

En algún momento Rocha declaró tener “una concepción épica y trágica la vida”. Tal vez por allí transite el origen de su casi eterno desacuerdo con lo que le rodeaba. Fustigó ese cine dominante que logró hacer de la dictadura del espectador-masa el peor escollo, pero igual se pronunció contra ese otro cine que, detrás de la coartada de las posiciones de izquierdas, propugnaba una suerte de neonanexiónismo cultural.

Sus embates llegaron hasta el célebre “neorrealismo italiano”, indiscutible escuela para esas cinematografías latinoamericanas que en los años sesenta comenzaron a emerger con nuevas inquietudes ideológicas y estéticas, y a la cual Rocha no teme de calificar de “esclerada”. Casi nadie entiende el porqué de las diatribas, pero allí están los razonamientos de Glauber para seguir animando las polémicas:

La influencia del estilo de fotografía, montaje y dirección de actores del cine latinoamericano, revela constantemente la sumisión a los métodos de la *Nouvelle Vague*, del neorrealismo y, menos, del cine americano, debido a las imposibilidades económicas de imitarlo. Un cine no puede ser descolonizador si usa el lenguaje colonizador: *zooms*, estilo de montaje fragmentado de efectos visuales, cámara en mano, montaje de textos escritos, uso literario y sonoro que se limitan a las viejas prácticas de Resnais y Chris Marker (el documental) y prácticas de Truffaut, Godard (con las diferencias que cada estilo presenta), vinculación humanista al neorrealismo y la consideración de cineastas recolonizados por los americanos, como Gavras, Petri, Rosi.

Sé que Glauber Rocha cuenta todavía hoy con un gran grupo de admiradores. Paradójicamente, cuando hablo de la obra de Rocha no me gusta evocarle como el cineasta intocable que se hizo de una obra impermeable a las críticas. Todo lo contrario: mi manera de demostrar gratitud hacia su pensamiento fílmico radica precisamente en la capacidad del mismo para incentivar ideas encontradas en quienes lo escuchan.

Mucho cine de aquella época apenas se recuerda hoy, sepultado como quedó debajo de tanto desplome de opiniones y senderos bifurcados. Rocha se las agenció para sobrevolar la indiferencia de los nuevos tiempos; lo suyo fue un cine de trasgresión desde las esencias. Por eso decía, y aún lo podemos entender: "Yo creo que este es el problema del arte moderno, esta dialéctica entre simetría y asimetría, que también puede volverse convencional en cualquier momento. Entonces, es necesario practicar el ejercicio de las rupturas".

La pregunta sería: ¿hasta qué punto los cineastas latinoamericanos que vinieron a la Cuba de los años sesenta llegaron decididos a poner en práctica el radical ejercicio de rupturas al que hacía referencia Rocha? En principio, la buena voluntad estaba. Cineastas como Fernando Birri (*Tire Die!* 1958) o Nelson Pereira Dos Santos (*Río 40 grados!* 1955; *Río zona norte!* 1957) habían conseguido filmes que hablaban de la necesidad de renovar el lenguaje y también el contenido de aquello que se mostraba. Ese cine obtendría el reconocimiento de los círculos de izquierda interesados en denunciar la injusticia social, pero chocaba con los obstáculos que implica acceder a un modo de distribución que solo toma en cuenta los intereses del cine hegemónico. La repentina creación del ICAIC, con su enfática defensa del cine como arte, no podía dejar de despertar el entusiasmo.

De esa manera pasaron por La Habana los mexicanos Manuel Barbachano Ponce (productor de *Cuba baila*), Sergio Véjar (fotografía en *Cuba baila* e *Historias de la Revolución*), el uruguayo Ugo Ulive (guion de *Las doce sillas*, dirección de *Crónica cubana*), el argentino Alejandro Saderman (realizador

del medimetroaje *Asalto al tren central/* 1967, y varios documentales, entre ellos el interesantísimo *Hombres de Mal Tiempo/* 1968), el brasileño Iberé Cavalcanti (dirección de los documentales *Pueblo por pueblo/* 1964, y *Discriminación racial/* 1964), y el dominicano Oscar Torres (dirección del documental *Tierra olvidada/* 1960, y la ficción *Realengo 18/* 1961).

Sin embargo, el aporte de los cineastas latinoamericanos al ICAIC habría que rastrearlo no tanto en el plano más positivista, como en la gestión cultural que fue naturalizando la existencia de lo que hoy conocemos como el “nuevo cine latinoamericano”. Ese conjunto bastante heterogéneo de visiones y prácticas cinematográficas alcanzó su mayor coherencia, gracias a la acción aglutinadora del ICAIC, impronta que puede percibirse incluso en la primera cita de Viña del Mar.

Resumiendo: los cineastas latinoamericanos que filmaron en la Cuba de los años sesenta no siempre estuvieron a la altura de ese desafío “descolonizador” al que hacía referencia Rocha en sus reflexiones. En ocasiones, muchas de esas películas reciclaban el lenguaje del cine hegemónico, si bien reemplazaban a los protagonistas habituales (personajes de la clase media llenos de angustias existenciales) con seres hasta ese momento invisibles en las pantallas. Sin embargo, fueron muy interesantes las propuestas teóricas que se discutían de un modo animado, como paso previo para filmar algo.

El “cine imperfecto” de Julio García-Espinosa, o la “dialéctica del espectador” de Gutiérrez Alea, fueron frutos de esas pretensiones de consolidar una mirada cinematográfica que fuese al mismo tiempo cubana y latinoamericana. En este sentido, los aportes de lo intelectuales latinoamericanos a ese nuevo cine cubano fue real e impresionante.