

1972

**Respuesta de Julio García Espinosa
a la revista chilena de cine
Primer Plano**

Mi estimada Luisa:
1972

La Habana, 11 de octubre de

Acabo de leer en *Primer plano* un artículo firmado por Amílcar G. Romero titulado “El culto de la antiestética” donde se le da con las dos manos y sin guantes a “Por un cine imperfecto”. Disculpa mi demora en responder pero no fue posible hacerlo hasta ahora. De todas maneras Amílcar G. Romero ha demorado más que yo. Su artículo fue publicado en el año 1969.

Quiero aclarar en primer lugar, como creo que hablé con ustedes cuando estuvieron en Cuba, que para nosotros lo fundamental, lo más importante del cine, es que éste sea antimperialista. Perfecto o imperfecto, documental o ficción, analítico o emotivo, pero antimperialista. Esa es nuestra medida fundamental. Y por la sencilla razón, aparte de otras no menos importantes, de que nuestra cultura no puede desarrollarse, no puede revelarse, no puede aspirar a una genuina validez, si no es en lucha contra el imperialismo; contra el imperialismo como fuerza y contra el imperialismo como concepción del mundo. Por eso el antimperialismo no es para nosotros una simple temática. Es la esencia de nuestra visión de la realidad, como es el centro de nuestra preocupación cinematográfica. El antimperialismo marca nuestra actitud frente a la vida como marca nuestra actitud frente al cine. Es nuestra manera orgánica de relacionar la vida con el arte o el arte con la vida porque no partimos de cero, nos apoyamos en nuestras tradiciones revolucionarias, en el marxismo leninismo, en la experiencia del movimiento revolucionario mundial y en nuestro proyecto socialista.

Nuestro centro de gravedad es el antimperialismo, nuestra brújula es el antimperialismo. Porque la desaparición del imperialismo está ligada inexorablemente a la desaparición del mundo colonial y neocolonial al cual pertenecemos.

“Por un cine imperfecto” es un intento de encontrar respuestas a problemas muy concretos que se nos plantean. Es una angustia por ser más eficaces y consecuentes con un cine antimperialista y marxista. No aspiramos a ser originales, ni mucho menos a crear una estética o una antiestética. No es ésa nuestra principal preocupación. Llevamos doce años de práctica cinematográfica y hemos dedicado muy poco tiempo a la reflexión de esa práctica. Cine imperfecto no quiere decir cine chapucero o mal hecho. Nunca hemos afirmado tal cosa. Nunca hemos entonado loas al miserabilismo. No tenemos la culpa de que alguien haya justificado sus inepticias a costa nuestra. Como no somos responsables de que se tome nuestra posición para contraponerle posiciones elitarias. Lo importante es que existen compañeros que sí están identificados con nuestras preocupaciones y con nuestros problemas, que son de todos. Lo importante es que existen compañeros latinoamericanos que rechazan igualmente la alternativa chapucera como la elitaria, la populista como la burguesa. Lo importante es que existen compañeros capaces de encontrarle más importancia cultural a un corto filmado en las calles agitadas de Montevideo que a la calidad del último filme europeo. Con estos compañeros el diálogo siempre ha sido productivo. Porque estos compañeros entienden que, en la actualidad, no existen muchas posibilidades para esa “máxima fiesta que el hombre puede darse a sí mismo”, al menos en el sentido fatuo y estéril que hasta ahora se nos había enseñado.

Es decir que nuestra real preocupación no está más en perseguir la creación de un nuevo arte, sino en contribuir a desarrollar una nueva cultura. Y, aun a riesgo de que se tome esto como un simple juego de palabras, aun sabiendo que la operación siempre será de orden poético, que, paradójicamente, es probable que esto sea lo único nuevo que pueda hacerse en arte, estamos plenamente convencidos que no podrá surgir una nueva estética si primero no contribuimos a desarrollar una nueva cultura. El concepto de cine imperfecto se identifica con esta posición. Cine que se identifica con una actitud “interesada” en el arte. Cine al que le interesa más que la calidad en abstracto la instancia cultural que la sustenta. Cine que puede encontrarle mucha más importancia cultural a una obra técnicamente mal hecha que a una película técnica y artísticamente lograda. Porque su propósito es clara y

abiertamente ideológico. Porque su aspiración fundamental, repito, no es la de hacer una revolución cultural. Desde que apareció el concepto de cine imperfecto hemos estado batallando por esclarecer estas posiciones. Desde entonces, lejos de abandonar sus postulados, hemos estado discutiendo, conversando, dialogando, trabajando, para adquirir más lucidez en un problema que, si bien no es nuevo, se nos presenta ahora con más transparencia, con más urgencia, con más presión y, por lo tanto, con características menos utópicas y más motivado por necesidades reales y concretas.

La primera realidad es que, aun después del triunfo de la revolución, contemplamos que no somos dueños absolutos de las salas de cine. Entendámonos. La revolución nacionaliza las salas y las pone a disposición de los intereses del pueblo. Por primera vez en la historia disponemos de nuestras propias salas de cine. Y no es poco lo que se ha hecho en estos años para descolonizar nuestras pantallas. Pero no es menos cierto que la producción extranjera sigue teniendo el peso principal y, dentro de ésta, la producción capitalista, incitando a consumos artificiales e impregnada toda ella de una ideología ampliamente pequeño burguesa. Es una situación prácticamente inevitable. Las disponibilidades existentes en el mercado internacional no dan para más y las necesidades nuestras no dan para menos. *Sólo teniendo el cine nuestro y el cine latinoamericano el peso principal en las pantallas, es que podemos llegar a considerarnos los verdaderos dueños de esas pantallas. Sólo así es que podremos lograr una operación cultural afondo.* No creo que sea necesario aclarar que no estamos aspirando a ningún tipo de solución chauvinista ni mucho menos, que estemos pensando en suplantar la alienación extranjera por una local. De lo que se trata es que es en nuestro cine, en primera instancia, donde podemos ver reflejada nuestra imagen y la posibilidad de superarla, y es con nuestro cine y con el aumento de su producción como podemos desplazar definitivamente al imperialismo de nuestras pantallas.

Los problemas que se nos plantean para lograr estos objetivos no son pocos.

La producción capitalista presenta una división extrema: cine comercial y cine, digamos, de un mayor empeño artístico. Ambos, salvo muy raras excepciones, igualmente alienadores. Ambos imposibles de afrontar con sus mismas armas.

El cine comercial hace descansar su interés en índices como son los altos costos o la grandilocuencia técnica, los “grandes” actores, los grandes movimientos de extras.

Nosotros no podemos disponer de semejantes recursos. Por razones ideológicas y por razones de la realidad más evidente. Lo cual demuestra que nunca es más convincente la ideología que cuando está enraizada en las realidades más concretas. Es innegable que si queremos aumentar la producción nuestras películas tienen que hacerse a bajo costo. Nuestras cinematografías tienen que rechazar el concepto de que el cine para ser cine tiene que ser caro. Nuestros países son pobres y para salir de la pobreza tenemos que desarrollarnos en una gran austeridad. Nuestras cinematografías no pueden ser una excepción. Es más, todos sabemos que el futuro de la humanidad no es el de satisfacer necesidades artificiales sino el de acabar de satisfacer las necesidades fundamentales del hombre. De todos los hombres. El nivel de vida que engañosamente proponen los norteamericanos no alcanzaría ni para 600 millones de personas según estadísticas bien documentadas. Para nosotros, pues, la situación es muy precisa. Allá los que quieran seguir soñando. Con lo que cuesta una producción de Hollywood debemos nosotros hacer una industria de cine. Si una película capitalista le refleja al espectador el dinero que él ha gastado en la taquilla, nosotros debemos reflejarle la imaginación y la inteligencia que han pretendido lacerarle. Nadie pretende estar en contra de la técnica ni del desarrollo técnico. Pero en la técnica hay opciones. Y hay que saberlas seleccionar de acuerdo a nuestras necesidades. Y hay que saberlas poner a disposición del hombre y no para sumisión del hombre.

Tampoco tenemos grandes actores para satisfacer un gran volumen de producción. Ellos tampoco, es cierto. Pero nosotros no tenemos ni tendremos, y ellos sí, toda una maquinaria de publicidad para inflar actores mediocres y convertirlos en estrellas. De manera que por razones prácticas —repito—, no sólo ideológicas o por afán de novedades estéticas, tenemos que ir encontrando una participación del actor con una concepción radicalmente distinta a la que hemos tenido hasta ahora.

Algo similar ocurre con los extras. Los grandes movimientos de extras exigen grandes cantidades de vestuario y grandes disponibilidades de transporte. Pero es más. Cuando una verdadera revolución llega al poder desaparece en seguida el desempleo, cantera fundamental de los extras para el cine. Pero no sólo desaparece el desempleo y el subdesempleo, sino que, todo lo contrario, escasea la fuerza de trabajo. Frente a esa realidad no hay más opción que la de hacer películas prescindiendo de los grandes movimientos de extras o

utilizar las masas, con una concepción distinta, en proyectos que sean de un interés muy directo para ellas. Y aun así es difícil, dadas las necesidades apremiantes y priorizadas que exigen los distintos frentes de producción del país.

Parte de la solución de todos estos problemas es el conocimiento de ellos mismos y la conciencia de tener que actuar en consecuencia. Nuestras limitaciones materiales pueden y deben convertirse en las virtudes de nuestro cine. La solución no será nunca por decreto. La solución se hallará en un largo proceso por el que inicialmente, casi en forma inevitable, tendremos que pagar el alto precio de aprender de los modelos existentes.

La opción de un cine de mayor empeño artístico es una trampa todavía más difícil de soslayar. Lo característico de la cultura cinematográfica burguesa no se encuentra en este cine artístico, sino precisamente en esta doble opción de cine comercial y cine artístico. Es obvio que para nosotros esta doble opción no tiene ningún sentido. Y cualquiera se siente tentado de hacer la muy simple operación de suprimir el cine comercial y concentrar todos los esfuerzos en hacer del cine un verdadero arte. Pero el problema comienza a complicarse cuando pretendemos hacer un cine popular, un cine que logre comunicarse realmente con las masas. Primero, porque las masas no tienen un desarrollo estético. Segundo, porque esperar a que lo tengan es caer en el círculo vicioso del cual hablábamos en “Por un cine imperfecto”. Las masas llegarían al nivel de las minorías cuando éstas habrían alcanzado ya otro nivel. Las masas tienen que llegar a poseer el más alto nivel de conocimientos y de información pero justamente para contribuir, entre otros objetivos, a acabar con las instancias culturales que han sostenido al arte como expresión elitaria. Es evidente que nuestra vanguardia tiene que proponerse contribuir a superar esta división entre el llamado arte popular y arte culto, cuyo origen no es otro que el de la sociedad dividida en clases. Cuestionar la calidad y el arte condicionados por una minoría no es negar el arte como parece inquietarle al crítico Amílcar G. Romero. Cuestionar al burgués no es desaparecer al hombre como quieren hacer ver los burgueses llorones. Martí decía, el siglo pasado, a los veintiocho años: “Asístese como a una descentralización de la inteligencia: el hombre pierde en beneficio de los hombres”.

Lograr este objetivo presenta no pocos problemas. Uno de ellos, tal vez el más importante, es la educación cinematográfica que todos hemos recibido. El cine es un arte

industrial. Al cine se le plantea satisfacer una necesidad masiva. En el capitalismo esta necesidad la satisfacen los comerciantes. Los artistas se reservan la parte del arte. Han sido los comerciantes los que le han dado al cine una respuesta industrial. Y uno se pregunta: ¿por qué los artistas no pueden hallarle al cine una respuesta industrial? ¿Por qué tenemos que resignarnos a esa impotencia? ¿Por qué los comerciantes pueden ser mejores que nosotros? Queda bien entendido que no estamos tratando de reivindicar los mecanismos alienadores de los comerciantes. Pero sucede que bajo el capitalismo el artista lucha contra la industria y toda su maquinaria de explotación y con la revolución cree haberse liberado de la industria. Y lo que sucede en realidad es que con la revolución tenemos la posibilidad de dominar la industria y ponerla al servicio de los intereses populares. Y sucede que toda la formación que hemos recibido es la que nos impide -en una buena y decisiva medida— afrontar exitosamente esta posibilidad. Toda nuestra formación —no hablo sólo de nosotros los latinoamericanos, hablo de todos los que han querido hacer del cine un arte— responde a las instancias y a los conceptos de las artes de sociedades preindustriales. Y todos hemos querido llevar a este nuevo medio de expresión y comunicación, que es el cine, los conceptos y las sensibilidades de las artes preindustriales. Toda nuestra educación cinematográfica descansa en esta aberrante realidad. Todas las historias del cine nos hablan del cine como se pudiera hablar de la poesía, de la pintura o de la música. Y el cine es arte y es industria, es decir, no es más arte en el sentido tradicional de la palabra. Y todo esto es mucho más peligroso en nosotros, ciudadanos de países no industrializados, y, por lo tanto, más susceptibles de caer en las tentaciones refinadas del artesanado o en las formas de las artes preindustriales. De este pecado original debemos liberar resueltamente a las generaciones de futuros cineastas. De ahí que —para tranquilidad de Amílcar G. Romero— planteemos la necesidad del especialista y del especialista con más calificación que nunca. Sólo que de un especialista en cuya formación se desarrolle, desde el principio, la posibilidad de superar su condición de tal y, en última instancia, su real y definitiva desaparición. Desaparición que está marcada por el propio destinatario: una clase obrera cuyo objetivo no es otro que el de desaparecer como tal. Pero, además, la revolución social junto con la revolución científico-técnica harán cada día que el hombre disponga de más “tiempo libre”. Es inevitable entonces —ya está sucediendo en alguna medida— el aumento de producción en los medios masivos de comunicación. Para afrontar esa

perspectiva se preparan ya el videocasette y la televisión por cable. Pero llegará un momento en que la demanda será de tal naturaleza que ninguna industria del espectáculo por fuerte que sea, ninguna cantidad de especialistas podrán ser capaces de afrontarla. La solución será una vez más con las masas. Las masas no sólo como espectadoras sino también como productoras. Malamente, como se ve, podemos estar nosotros en contra de la técnica. No sólo por razones de simple progreso, sino porque la técnica trabaja también a nuestro favor. En lo que insistimos es en que hay que prepararse desde ahora para que esa perspectiva sea del hombre y no de las máquinas. Porque no es difícil suponer que las computadoras pueden llegar a auxiliar perfectamente a los insaciables e incansables manipuladores de las ideas y los sentimientos de los hombres.

Amílcar G. Romero, con ironía digna de mejor causa, subraya que proponemos un cine “sólo para los que luchan”. Y agrega: “al resto como no los menciona, se supone que los deja ir por el agujero de la bañera y que Dios los ayude”. La oreja elitaria es implacable. Asoma aunque no se la invoque. ¿Quién le ha dicho a G. Romero que el cine se hace para todos? ¿Dónde están esos ejemplos? ¿Tengo que descubrirle que todo el cine que se hace está impregnado de la ideología pequeño burguesa? ¿Tendríamos que recordarle que hasta ahora, salvo raras excepciones, el cine no ha tenido en cuenta para nada al pueblo? Si alguien tendría que quejarse sería el pueblo, serían justamente los que luchan. Por fortuna, a pesar de que no ha sido mucha la ayuda de Dios, nadie se ha ido todavía por el agujero de la bañera. Hacer un cine “sólo para los que luchan” es precisar un destinatario con una ideología definida o con potencialidades para definirla e irla desarrollando. En la certeza de que con este destinatario es con quien existe la posibilidad de un diálogo para que el pensamiento y la sensibilidad no se detengan. Nadie se opone a que “el resto” asista a la función si así lo desea. Hacer un cine para los que luchan no es hacer un cine para la minoría que ya está convencida. Un cine que se dedica a reflejar precisamente la imagen del pueblo, la miseria del pueblo, es un cine dedicado casi siempre a la pequeña burguesía para que ésta tome conciencia de la realidad del pueblo. Un cine así no será nunca un verdadero cine para el pueblo, que ya conoce, que ya vive en carne propia esas imágenes, y que, por lo tanto, la mayoría de las veces les aburre. Un cine para el pueblo no es aquel que sólo devuelve la propia imagen sino aquel que, sobre todo, ofrece la posibilidad de superarla. Pero, además, hay que tener en cuenta que existen distintas formas de hacer cine.

Existe el reportaje, el cine didáctico, el cine-ensayo, el cine de recreación, etc. Todos igualmente importantes si partimos del hecho de que lo que nos interesa es si responde o no a una verdadera necesidad cultural. Pero tenemos que aprender a precisar, y a desarrollar, y a utilizar, los distintos canales de exhibición para las distintas formas de cine. Un cine-ensayo, por ejemplo, puede funcionar estupendamente en la sala de una universidad o de un sindicato y, sin embargo, puede perder eficacia en una sala de cine habitual. Hay que tener en cuenta que la sala de cine habitual es un medio que por sus características y tradición condiciona por ahora a ver un determinado tipo de cine. Tenemos que hacer las películas teniendo en cuenta sus canales de exhibición. El desafío que tenemos por delante es cómo hacer un cine para las salas habituales. Hay que estar concientes de que el cine que sigue básicamente influyendo es el de las salas habituales. Por mucho esfuerzo que hagamos —y debemos de seguir haciéndolo— por realizar un cine con un destinatario preciso y exhibirlo en canales idóneos, no hay que olvidar que ese mismo destinatario irá después a las salas habituales y allí seguirá encontrando su formación (deformación) principal.

Tenemos que ir decididamente al asalto de las salas habituales, sobre todo cuando ya dichas salas están en nuestro poder. En las salas habituales, para nosotros, el destinatario sigue siendo el mismo. Lo único que en éstas el público es heterogéneo y nuestro objetivo debe ser el de evidenciarlo. La operación que hace una película en una sala habitual es la de convertir gentes, que son diferentes en la realidad, en esa cosa amorfa y homogénea que se llama público. En el vestíbulo de las salas de cine la gente deja sus diferencias de clase, sus luchas cotidianas, para convertirse en público. El placer que, en general, nos proporciona una película es el de crearnos una pausa en la lucha de clases. Nosotros debemos mostrar la lucha de clases y revelar la heterogeneidad del público. Estos objetivos los han perseguido siempre todos los cineastas de izquierda. Y, a pesar de los numerosos aportes que se han hecho, entendemos que el camino está aún por recorrerse. Casi siempre cuando reflejamos la lucha de clases se escamotea el placer y cuando ofrecemos el placer se neutraliza la lucha de clases. Es urgente resolver esta situación. A nuestro modo de ver tenemos que esforzarnos por entender mejor el cine. Hasta ahora el cine nos ha servido para reflejar la realidad sin tener en cuenta que el cine, en sí mismo, es una realidad. Una realidad con su historia, sus costumbres y sus tradiciones. No se puede hacer otro cine si no es sobre las cenizas del que ya existe. Es más, hacer otro cine es, precisamente, revelar el proceso de

destrucción del que ya existe. Esta operación hay que hacerla en complicidad con los trabajadores, con los que luchan. Tenemos que hacer un espectáculo de la destrucción del espectáculo. Esta operación no puede ser individual. Y esto es lo importante y es en lo que más hay que insistir. Todo cineasta —de derecha o izquierda— que pretende renovar las formas hace primero un proceso individual de crítica cinematográfica y después le entrega al espectador un resultado. Y de lo que se trata es de hacer este proceso conjuntamente con el espectador. Por eso siempre nos ha parecido que no basta con analizar un problema. Nos parece más justo hablar de que mostramos un proceso. Y esto se aplica tanto a un cine-ensayo como a un cine de recreación. En el cine-ensayo, con menos artificios entre la información y el espectador, mostrar el proceso de un problema. En el cine de recreación mostrar o revelar además el proceso crítico de los artificios. No sé si la rigurosa racionalidad de Amílcar O. Romero puede aceptar esto más allá de las naturales especulaciones que ello implica. Pero el análisis que Amílcar O. Romero hace de nuestro artículo es justamente lo que rechazamos. El no revela el proceso de las posibles contradicciones nuestras. El hace objeciones críticas producto de un análisis prejuicioso, es decir, de un análisis que no deja al lector la posibilidad de participar en la formación del juicio. Y esto nada tiene que ver con asumir la realidad desde una posición ideológica definida. O, si tiene que ver, será precisamente para favorecer este procedimiento de participación, de complicidad.

Estos criterios, Luisa, son los que nos han hecho repetir una y mil veces que si bien el pueblo no tiene un desarrollo estético, tiene, sin embargo, un desarrollo político y que ese desarrollo político es suficiente para desarrollar, conjuntamente, una nueva cultura, y de esa nueva cultura surgirá una nueva estética. Pero entonces no seremos nosotros —yo al menos así lo pienso—, será el pueblo quien hará el nuevo arte.

Perdóname que me haya extendido tanto. Saludos a los amigos de allá y un fuerte abrazo para ti en la seguridad de que no nos vamos a sentar a ver pasar el cadáver de la última estética, sino que vamos a luchar para desarrollar una nueva cultura sobre el cadáver de los últimos burgueses.

Julio