

1975

**Instrucciones para hacer un filme
en un país subdesarrollado***

Julio García Espinosa

Un nuevo destinatario: los que luchan

Creo que durante mucho tiempo, desde el punto de vista político, las cosas se planteaban sobre la base de cifrar las esperanzas del cambio en las posibles contradicciones que podía tener una burguesía nacional con el imperialismo y, por tanto, toda la gestión de un frente estaba basada en concederle una cierta hegemonía a esta burguesía nacional en el enfrentamiento al imperialismo. Consecuentemente con eso se hacía un cine que, si bien partía de tratar la realidad de los sectores populares, a mi modo de ver no iba destinado a esos sectores populares, sino a crear conciencia en la burguesía nacional de esos problemas, puesto que en la realidad práctica se depositaban las posibilidades de la lucha en las contradicciones de ese sector.

El cine, era obvio, encontraba allí su destinatario, puesto que todo el movimiento político iba también en esa dirección. Nosotros pensamos que ha variado un poco esa situación; es decir, es cierto que pueden existir, y de hecho existen, contradicciones entre algunos sectores de la burguesía con el imperialismo; pueden existir en una clase media, pero indiscutiblemente las posibilidades de un cambio no están ya tan definitivamente en las manos de estos sectores; están ahora en las manos de los sectores populares, del pueblo. En consecuencia, el cine tiene la posibilidad de que su destinatario sea realmente el que tiene en estos momentos la posibilidad de gestar este cambio.

Nosotros no vemos esto como absoluto. Puede haber circunstancias en que efectivamente se den posibilidades dentro de sectores de la burguesía, pueden existir en el complejo panorama de América Latina. Y en definitiva creo que por encima de todo hay que priorizar la lucha antimperialista, que está muy ligada a la lucha contra los sectores oligárquicos; pero bueno, la oligarquía no es toda la burguesía y hay que priorizar, insisto, en la lucha antimperialista. De allí que no es para mí un dilema antagónico. Un cine que aún está en lo que yo pueda considerar la fase anterior, es decir, un cine que tiene como contenido la realidad de las clases populares, pero que está destinado a concientizar a la clase media o a estos sectores de la burguesía, se hace todavía hoy. Pero ha aparecido esta otra posibilidad, que a nuestro modo de ver no era una tónica concretamente del cine, porque había antes otra situación política. Ahora nosotros pensamos que inclusive (esto lo pienso yo personalmente) la mejor manera de concientizar a los sectores de la clase media y a los posibles sectores de la burguesía nacional, es con un cine que se dirija fundamentalmente a esos destinatarios populares. Y que eso no excluya que exista otro sector que pueda concientizarse con este cine. Porque, de hecho, si todo el cine que se hace en general es un cine con ideología pequeño-burguesa y es un cine que lo ve todo mundo, ¿qué razón puede haber para que un cine que se plantee con una ideología consecuente con las clases populares y que se plantee como destinatario a las clases populares no pueda ser un cine que influya en el resto de los sectores de la población?

Yo creo que esto a nosotros se nos planteó ya en términos concretos cuando nuestra tercera película. Cuando nosotros hicimos *Juan Quinquín* planteamos —hablo a nivel de intención, no que esté logrado o no— que al personaje positivo no hay que justificarlo sino que simplemente lo que uno tiene que hacer es solidarizarse con él y punto. Pero no más ese mecanismo, que en definitiva está dirigido a la clase media, porque a un personaje popular no hay que justificarlo frente a un público popular. Casi siempre uno trata de justificarlo frente a la clase media o a sectores de la burguesía para que entonces digan: “¡Ah, efectivamente, después de que le han dado tanto palo tiene razón en coger un revólver y alzarse...!”. Es decir, es un mecanismo para justificar y decir: “de verdad, tiene razón”. Pero al que está en esa disposición, si de verdad yo le voy a dirigir la película a él y ese es mi destinatario, no tengo que justificarlo en nada. Entonces lo que reclamo es una solidaridad con él y que se entusiasme con ese personaje sin necesidad de justificarlo.

De una manera más obvia se me evidenció esto en *Tercer Mundo, tercera guerra mundial*, donde inclusive de una manera explícita uno pone que no basta con la denuncia. La película, en un momento dado, pone los nombres de las fábricas que hacen el napalm en Estados Unidos, con su dirección y todo, pero constantemente sale un letrero que dice: “la denuncia no es suficiente”. Porque la denuncia es para denunciar esta situación a quien efectivamente no está participando en la lucha para que tome conciencia del asunto. Entonces decimos: “no es suficiente la denuncia”. Es como un reclamo a los propios cineastas de hacer un cine que no se limite a la denuncia, que no se limite al testimonio, que trate en verdad de dar más lucidez al que está luchando, que lo pueda utilizar más allá de la denuncia, porque él no saca nada con denunciarse a sí mismo, puesto que él es el que está en el asunto.

Me gusta siempre insistir mucho que esto no entra en contradicción con alguien que en este momento se esté planteando el asunto de ese modo, porque los caminos son muchos. De repente hubo una denuncia que puede ser muy importante a nivel de reclamar una solidaridad a nivel internacional. Puede ser muy interesante un cine de testimonio porque a lo mejor no es sólo para ese destinatario, sino para que se informen en otros lugares de una cosa que los medios de difusión no hacen habitualmente, entonces juega un papel también revolucionario. Es decir, que no es una cosa cerrada, en definitiva uno lo plantea como algo que ya, en esta fase del proceso revolucionario, ha venido desarrollándose en todos estos años en América Latina. Es muy factible, es real, hay posibilidades de hacer un cine dirigido concretamente a los que luchan, porque en la realidad está sucediendo así. No sé si queda claro el problema.

Una nueva temática: los problemas de la lucha

A mí me parece que es importante subrayar esta cuestión, porque muchas veces se piensa que ya después de un nivel de conciencia empiezan a luchar y ya no tienen más problemas. Entonces casi siempre, para que una película resulte interesante a nivel de cualquier género, se piensa que los problemas están mientras no se llegue a ese nivel de conciencia y que allí es donde hay más riqueza. Y bueno, los que han llegado a un nivel de conciencia y adoptan y definen una actitud y luchan concretamente, pues, tienen problemas y esos problemas

seguramente son más contemporáneos, son más interesantes, mucho más productivos como problemas ideológicos que los que no han llegado a ese nivel. En ese aspecto hay muchos problemas; desde los problemas prácticos que plantea la lucha, hasta los problemas de tipo superestructural como el cine que puede ver, que les gusta; en fin, hay millones de problemas.

Claro que ya un cine planteado a nivel de los problemas de los que luchan no puede plantearse, a mi modo de ver, como se plantea cuando se toca un tema en relación con los que no luchan; es decir, que lo puede uno tratar un poco individualmente, un poco a nivel intuitivo, con el talento tradicional que se le supone al artista para tener un olfato especial y expresar una cantidad de problemas. Ya en este caso, con los que luchan, sí hay que insertarse muy consecuentemente dentro de esa lucha, porque ya no se trata sólo de una opinión individual lo que uno va a dar, y de allí que surja la necesidad de trabajos colectivos o de trabajos, en el caso que se pueda, ligados a un movimiento concreto, a un partido concreto. Porque hay que jerarquizar y ver cuáles son los problemas. Ya un tipo de operación que parte de ese nivel —que puede ser circunstancial, que puede ser a veces de un carácter hasta efímero si se quiere, hasta problemas mucho más complejos—, pienso yo que es la posibilidad real de que el cine pueda tener un nuevo aliento, una nueva perspectiva.

Eso lo motiva una necesidad de ligarse a este destinatario. Pero al mismo tiempo, un problema de cómo afrontar un medio de expresión. Nosotros, por ejemplo, en *Juan Quinquín* —siempre hablo a nivel de intención, no de logros— planteamos esto: bueno, ¿por qué la toma de conciencia tiene que marcar siempre una diferencia en el cine tradicional de izquierda?; todo lo que pasa al personaje hasta que toma conciencia ¡y ya sale el tipo distinto! E inclusive la novela es así. Entonces uno de los problemas de la adaptación fue cambiar justamente ese mecanismo de la toma de conciencia y ver que los problemas eran los mismos cuando no tenía conciencia que cuando ya tenía una poca más y que la disposición era la misma en la paz como en la guerra; es decir, se trataba de hacer que no apareciera una división tan radical entre una cosa y otra. De allí que la estructura no fuera lineal, porque la estructura lineal casi siempre lleva a eso, a que el clímax es esa especie de toma de conciencia, y entonces había una necesidad ideológica de romper esa estructura lineal.

Los diversos niveles de lucha

De todas maneras, creo que hay que hablar de todas estas cuestiones no con un sentido muy absolutista, porque la realidad es mucho más compleja que cualquier esquema que nosotros podamos aplicar. Es decir, yo parto de la base de que son elementos que pueden ser más consecuentes justamente con la realidad, pero no como planteamientos cerrados. Porque no se trata solamente de, por un lado, los que luchan, sino también de los que tienen la potencialidad de generar los cambios; no se trata solamente de los que tienen ya la conciencia, sino de los que tienen esa potencialidad. No se trata tampoco de hablar de los que luchan pensando exclusivamente en el enfrentamiento armado, de que la lucha puede ser exclusivamente a ese nivel; hay distintos niveles de lucha que obedecen todos a intereses populares, a intereses clasistas y, de acuerdo a la circunstancia de cada país, cómo tratarlos.

A partir de ahí se hace más difícil toda la operación nuestra, pero el planteamiento me resulta productivo en la medida en que puede ver cosas tan sencillas como el hecho de saber que aunque yo haga una película mostrando a los que luchan, aun en el nivel más extremo, el destinatario de esa película, a pesar del contenido, puede ser la clase media.

Y, sin embargo, no basta con que esté ese contenido en la película, sino que a la hora de presentarlo, de hacer la operación con él, va a estar muy determinado si es de una manera u otra, de acuerdo al destinatario al que se lo planteó. Muchas veces hacemos un documental sobre un barrio popular y se lo mostramos a la gente de ese barrio y no les interesa, y están viéndose ahí. Y se lo mostramos a un sector de la clase media y le interesa, porque como no viven eso, bueno, por lo menos como curiosidad, les puede interesar; ¿qué quiere decir?, que ahí también, a un nivel muy sencillo, juega el problema del destinatario, porque efectivamente es bastante lógico que alguien que ya vive una cosa y ve un documental que no le dé más lucidez de la que ya él tiene como vivencia concreta, pues, no tiene por qué interesarse mucho. Es decir, que si le voy a dar o voy a tratar su realidad no es para devolvérsela en la medida en que ya la conoce, y si me planteo realmente que ése es mi destinatario, me va a costar mucho trabajo ver cómo voy a manejar ese material que habitualmente manejo para un público que no vive en esa realidad. Es todo esto lo que uno trata de plantear con ese concepto; no exclusivamente, repito, entender que el nivel de lucha

es ya cuando la cosa es totalmente antagónica.

Puede haber distintos niveles, muchísimos niveles de lucha, puede haber luchas o niveles de lucha que en determinadas circunstancias son importantísimas. Porque en definitiva lo que me sucede es una cosa: creo que ya el desarrollo del pensamiento, el desarrollo de una conciencia, no es tan productiva cuando uno hace del destinatario la clase media o sectores de la burguesía. Cuando se plantea a nivel de las clases populares es todo lo contrario a lo que se piensa. Creo que entonces puede ser más interesante para todo el mundo, mucho más interesante y evita la conciencia tranquila o solicitar compasión de la clase media hacia ese sector popular, pues otro de los vicios en que hemos caído muchas veces haciendo este tipo de películas con contenido popular, es que en definitiva hacemos una operación un poco cristiana, solicitamos un poco de compasión.

Es que el concepto es abierto y es un punto de partida que no creo que pueda definirse si no es con una práctica, si no es ahí, viendo cómo resulta en la realidad. Pero sí, a mí personalmente me parece decisivo como cambio, inclusive a nivel de dramaturgia. Creo que la estructura inmediata a la que estamos habituados se cae. Insisto que es abierto también en la medida en que nosotros somos políticos por encima de todo y que para nosotros lo importante en estos momentos es un cine antimperialista. Si nosotros somos capaces de hacer algo mucho más consecuente, lo vamos a demostrar ahí con hechos concretos y nos ganaremos el título de vanguardia no como una teoría, sino como un resultado.

Una imagen recorre el mundo

No siempre estamos empezando, creo que se ha avanzado mucho. Recuerdo que hace quince años, antes de la revolución cubana, no había las condiciones de un cine real, que ahora se ha encaminado dentro de este destino y existe ya. Es decir, que hoy alguien que quiera hacer cine sabe que cuenta con posibilidades que no se contaban hace quince años. Por otro lado, uno casi podría decir que el cine latinoamericano, lo que reconocemos nosotros como cine latinoamericano, no es todavía visto por el pueblo latinoamericano. Semejante cine es un producto, también, de los medios de difusión que han divulgado los éxitos de un cine latinoamericano. Pero no hay que subestimar esto tampoco, es decir, esto

juega un papel. Hay a veces que nosotros vamos a un festival de cinc y bueno... alguien se lleva un premio y que sé yo; aunque tal vez la película no sea vista por el pueblo latinoamericano no se puede subestimar ese hecho, es importante que se sienta la presencia de un cine latinoamericano que no tiene nada que ver con las estructuras que hasta ahora han estado establecidas a nivel cinematográfico, jugar un papel; se siente de alguna manera que uno empieza a contar en este mundo de la imagen.

Precisamente antes de venir para acá estaba viendo cómo escribía un artículo inspirado en esta frase de Marx: “un fantasma recorre Europa...”. Yo decía que una imagen recorre el mundo desde hace diez años y que esa imagen no es otra cosa que la del cine documental y noticioso de nuestro llamado Tercer Mundo; porque, en buena ley, lo que sí ha influido decididamente a nivel mundial y que tiene una presencia, una divulgación que ha llegado a todas partes, es la imagen del cine noticioso, del cine documental generado en nuestros países. Inclusive muchas veces no hecho por nosotros, porque ha surgido al calor de lo que han sido y lo que vienen siendo los movimientos de liberación en toda esta década de los 60. Es decir, que es un cine que ha tenido la fortuna de surgir al calor de estos movimientos de liberación de la década de los 60, que se puede tipificar perfectamente con Vietnam en Asia, Argelia en África y Cuba en América Latina. Es decir, que tenemos esa suerte, pero que muchas veces creemos que el problema es entonces de género, que es de documental y no ficción y empezamos con todos esos enredos que hemos visto en el curso de estos días, cuando la cosa es mucho más seria y habría que ver que lo que se plantea es una lucha de dos imágenes.

Es cierto que nosotros le hacemos llegar al mundo llamado desarrollado una imagen documental y ellos nos hacen llegar a nosotros una imagen de ficción y hay como una lucha entre estas dos imágenes a nivel mundial, al extremo de que ha surgido como género en muchos países desarrollados el género político. Ya hemos llegado a influir en ese cine con el elemento documental, lo han asimilado dentro del cine ficción. Pero en el fondo no es una lucha de dos formas de hacer cine, de dos géneros, es una lucha de la autenticidad contra la falsedad y eso va más allá de la cosa documental. Y justamente en estos momentos nosotros estamos haciendo un poco el balance de toda esta lucha, de toda esta situación, para colocarla en unos términos todavía más rigurosos, más productivos, más serios y ver cómo en distintos niveles y con cualquier género, esta batalla se puede entablar

perfectamente. Entonces, lo subrayo, no siempre estamos empezando. Creo que tal vez es una espiral, a veces volvemos, pero va para arriba la cosa.

Identidad cultural y lucha de clases

En este proceso del Tercer Mundo y de América Latina —hay que estar claros— admitimos estos términos como una convención. Es decir, ¿cuáles son el primero y el segundo mundos? Es un poco rara esa nomenclatura. Y efectivamente, cuando nosotros hablamos de América Latina no hablamos porque vamos a simpatizar primero con un oligarca latinoamericano que con un obrero francés; realmente es descabellado y absurdo. Es decir, que nosotros vemos todo esto siempre con una óptica clasista. Que estamos mucho más cercanos a un revolucionario europeo que a un reaccionario latinoamericano está por descontado. Ahora, es cierto que en medio de todo, nosotros podemos hablar de que hay un enfrentamiento del mundo colonial y el mundo no colonial. Es un enfrentamiento decisivo para un cambio en la humanidad y ese enfrentamiento descansa en este mundo colonial y neocolonial. De ahí que en nuestro caso concreto de Latinoamérica piense yo que existe un margen de posibilidad de hablar de una cultura latinoamericana, una cultura latinoamericana que no puede al mismo tiempo hacer abstracción de una óptica clasista de la cultura, de la realidad, de la historia, de todo.

Entonces nos planteamos hacer esta operación descolonizadora, desalienadora, en una palabra. Y planteamos hacerla nosotros, que estarnos alienados; es decir, que la dificultad consiste un poco en cómo hacer una función desalienadora por alienados. Y no digo simplemente porque seamos la pequeña burguesía, creo que toda nuestra sociedad está alienada, lo mismo la clase obrera que los campesinos, que todo el mundo. Entonces es muy simpático que a veces nos planteamos esa posibilidad haciendo abstracción de que estamos alienados. ¿Cómo hacerla? En el ICAIC tuvimos una discusión de muchos problemas, así como ahora estamos discutiendo, y se planteaba, por ejemplo, una discusión muy concreta de si nuestro principal enemigo era la ideología pequeño-burguesa, y había muchos compañeros que decían que sí, que ese era el enemigo principal, que nosotros teníamos que ver cómo hacíamos cine desalineador. Otros que no, que el enemigo principal seguía siendo el imperialismo y que realmente había qué ver cómo hacer la lucha contra el

imperialismo, sabiendo al mismo tiempo que era una lucha contra el espíritu pequeño-burgués y simultáneamente contemplando la realidad de que este es un continente que tiene un 1 por ciento de fuerza calificada y si nosotros nos planteamos una respuesta a las necesidades populares, pues un objetivo es que aumente ese porcentaje de fuerza calificada, con mentalidad pequeño-burguesa o no. Porque de hecho habrá una fase en la que al aumentar la cantidad de fuerza calificada, de profesionales y demás, habrá que pagar una cuota de espíritu pequeño-burgués. ¿Qué quiere decir esto? Que para salir de la alienación hay que pagar una cuota de alienación. Todo esto hay que situárselo en términos muy rigurosos, muy serios, porque si no damos unos patinazos y creemos que estamos haciendo una operación ultraradical y lo que estamos haciendo es salirnos de la realidad.

¿Cómo poder plantear entonces este problema de la identidad cultural, sabiendo que la identidad cultural hay que buscarla dentro de este marco? Esto es bastante complicado. Podemos ver que existe una herencia que hay que mirar con espíritu crítico, porque hay muchas cosas latinoamericanas que no nos interesa que sigan, porque en definitiva son bastante reaccionarias, aun a nivel de nuestras costumbres. Si vamos en busca de una identidad, pienso que no se puede ir si no es a través de todo este contexto, es decir, de un contexto que va de la necesidad de plantearse la realidad con una visión de lucha de clases y al mismo tiempo de una realidad que tiene un punto común a pesar de esa lucha de clases. Es que hay varias preguntas que están interrelacionadas. Porque ¿qué cosa sería partir de esa identidad cultural, de este rescate de una identidad cultural?, ¿cómo perseguimos un objetivo de cultura popular?

Yo creo que la clave es identificar el concepto de cultura con los combates que ha librado el pueblo a través de toda su historia. Es decir, el momento más alto de la cultura es ese, no es otro y esto también se relaciona con el primer tema que discutíamos de un cine para los que luchan. Se ve evidentemente que es un concepto que no funciona sólo frente a un tema contemporáneo; el hecho de tocar un tema histórico también cabe perfectamente dentro de este concepto, porque si enfocamos todos esos combates que dan el desarrollo de nuestra cultura es algo que podemos destinar perfectamente al que lucha hoy, para que le dé más lucidez, lo reafirme en sus posibilidades.

Hegemonía proletaria y lucha policlasista

Está claro que es en el combate y no en la búsqueda de una esencia del hombre de Latinoamérica donde está la clave. Inclusive el problema de América Latina con toda esta situación del indio, por ejemplo. Algún día habrá que hacer, más que una película de ficción, un documental que analice toda esta situación, que la analice muy rigurosamente, para ver si el indio es algo que tiende a suicidarse como tal y convertirse en obrero y campesino o si realmente hay cosas ahí que sobreviven como entidad cultural. La situación del indio en nuestro continente me motiva a hacer un análisis, porque es algo de lo que uno, a pesar de leer algunas cosas, a pesar de algunas películas que tenemos, no posee un enfoque suficientemente claro.

La cosa de los combates igualmente. Hay que ver que la lucha contra el colonialismo es una lucha policlasista y que, no obstante, nosotros la tomamos como hito importante de nuestra cultura. Inclusive, nosotros analizamos hace poco —vamos a citar uno de esos artículos— que el teatro bufo, por ejemplo, en Cuba era muy consecuente con las luchas independentistas, porque se planteaba una operación policlasista; es decir, era una lucha contra el colonizador español que físicamente estaba ahí y se le oponía un nuevo tipo de hombre que estaba surgiendo, que era el cubano, con todas sus virtudes y defectos, con toda su situación policlasista. Pero una vez que pasa ese nivel de lucha entramos en una fase neocolonial y son los propios medios de comunicación, impuestos por el imperialismo en este caso, los que tratan de llevarnos a una lucha como la anterior, también policlasista, haciéndonos ver que el cubano era independiente de la clase a la que pertenecía. Creo que el problema nuestro está en ver cómo es exactamente esa continuidad. Si la lucha fue consecuente en el siglo pasado contra el colonizador en una operación de tipo policlasista, ¿cómo es exactamente esa lucha hoy? Se puede decir fácilmente: “ya estamos en un nivel en que tiene que ser una lucha cien por ciento clasista” y es posible que en lo fundamental sea así, pero es que al mismo tiempo hay una diferencia entre nosotros, que somos países neocoloniales y los países capitalistas que no son coloniales, sino que son justamente los que nos colonizan. ¿Cómo es la lucha en esos países? Hay un matiz de diferencia en este caso porque allí se tiene que establecer una lucha nítidamente clasista. Quiero decir con esto que hay que evitar siempre llegar a esquemas, a situaciones muy limpias y muy puras que no estarían de acuerdo con la realidad. Cuando hablamos de que el cambio tal vez esté

en que la hegemonía la toma la clase proletaria, no quita el que también es una lucha, en algún nivel, policlasista.

La belleza y la pobreza. La fotogenia

Podemos partir de un ejemplo concreto, *Chircales*, de Marta y Jorge Rodríguez, el cual no es un documento analítico ni plantea el desarrollo de un problema para explicarlo, sino es una atmósfera, reflejar simplemente unas costumbres. Entonces, como es lógico, sale el personaje popular, el pobre, y la tradición nuestra justamente es contraponer a la imagen sofisticada que acepta la clase dominante esta imagen como belleza estética. Nosotros nos solidarizamos con ella y la convertimos en algo natural, en algo no sujeto a cambio, porque no la rechazamos. Yo digo que estamos en una fase en que de hecho toda la herencia que recibimos ha jugado un papel importante y por eso menciono el neorrealismo, que significaba que uno se llegara a identificar con personajes más reales, más auténticos, que están desde luego más en los barrios populares que en una película de ficción llena de afeites y de cosas. Y el neorrealismo juega ese papel. Pero creo que estamos en un momento en que nosotros debemos revisar eso. Me lo motivó el ver ese trabajo, como muchos otros que hacemos también en Cuba, porque no se ha encontrado cómo desbaratar esa imagen y encontrarle una justa medida. Y entonces tengo que rechazarla, tengo que buscar la manera de que me motive el que eso no puede ser así.

La burguesía rechaza esa imagen por razones estéticas, no sé, prefiere la cosa perfumada; pero nosotros la rechazamos también y la tenemos que rechazar porque tiene que cambiar esa imagen. Hay que buscar el punto de diferencia entre cómo la rechazan ellos y cómo la tenemos que rechazar nosotros. Nosotros no podemos poner una chocita miserable y enamorarnos de ella y que no nos motive al cambio; tengo que rechazar esa chocita miserable y ese personaje pobre como imagen natural, tengo que hacer ver que es artificial, que es más artificial todavía que un personaje con maquillaje, porque nosoa tros no podemos aceptar esa imagen como un hecho natural. Nosotros tenemos que transformar esa imagen.

Estoy tratando de plantear una cosa a nivel puramente de imagen, porque, por ejemplo, está el caso a la inversa: voy a hacer un documental analítico para explicar un problema

concretamente y me voy a un barrio popular; debo tener cuidado con la selección de aquellos a quienes voy a entrevistar. Como el problema en este caso no es cuestionar la imagen que tenemos sino analizar el problema, si yo selecciono a un entrevistado muy “subdesarrollado”, distraigo al espectador popular inclusive. Entonces nosotros, en un afán de pureza, decimos: “¡déjeme escoger al más feo de éstos!”, y efectivamente lo llevamos. Y como mi operación no es de cuestionar la imagen sino de analizar el problema, debo tratar de que todos los demás elementos expresivos que hay en el cuadro no distraigan. Porque no puedo hacer abstracción de que hay una imagen dominante que en ese momento no la estoy analizando, no la estoy cuestionando y un elemento de esa naturaleza, no teniéndolo en cuenta, me distrae, distrae al propio espectador popular. Ahora, si yo me voy a plantear se una película donde no se analice un problema, donde se cree una atmósfera, se vean las costumbres, como es el caso del documental del que estábamos hablando, entonces sí tengo que cuestionar la imagen.

La observación no aspira a ser un punto de desarrollo teórico estético, porque en definitiva son impresiones, son inquietudes que parten de la necesidad de tener en cuenta una serie de factores. Porque uno mismo sabe —nos ha pasado— que uno va a filmar una chocita y la gente quiere arreglarse porque no quiere salir fea. Entonces uno dice: “bueno, arrégdense”, porque es necesario que ellos no tengan esa inquietud. Uno, al contrario, lo que está buscando es que tengan confianza en sí mismos. El problema es que se pueda manejar de acuerdo al tema, de acuerdo al documental o a lo que se vaya a plantear.

Yo inclusive tengo un proyecto del que voy a decir un capítulo, pues como no lo haré ya jamás me queda el consuelo de a cada rato contarlo. Justamente trata de la fotogenia. La película *Instrucciones para hacer un film en un país subdesarrollado* tiene muchos capítulos y uno es la fotogenia donde se explica qué es la fotogenia e inclusive se habla de lo que es en nuestros países la fotogenia, que es el arte de hablar bien, con una bonita voz, pero hablar bien en definitiva, así como los narradores de novelas. Entonces el problema que tiene la gente con la fotogenia: es “que si soy bonito o no soy bonito”. Yo tomo un tratado alemán de fotografía donde se explica lo que es la cara perfecta: tiene de largo el equivalente a tres orejas, el perfil debe tener un ángulo recto que vaya desde el lóbulo inferior de la oreja a la base de la nariz y después en ángulo recto a la frente. Si está para afuera, malo; si está para adentro, peor: pensamientos muy lisos. Y se explica cómo toda la

iluminación y todo el maquillaje en el cine están en función de acercarse lo más posible a esa cara perfecta. Si tiene la nariz un poco ancha, un poco de tres cuartos de iluminación, y así. Entonces, mientras da toda la explicación uno se da cuenta de pronto que todos los defectos de esa cara perfecta son todos los rasgos nuestros, de los asiáticos, de los negros y de los indios. Es fácil disimular un defecto pequeño, pero quitarse un rasgo... a menos que acudan a la cirugía plástica... Y se hace un recuento: suponiendo un precio módico de cien dólares por la cirugía plástica, somos tres mil y pico de millones de subdesarrollados en el mundo, la cifra es extraordinaria. Entonces el capítulo de la película llega a la conclusión de que es más fácil que se borren la cara los otros. Es una operación en que trato de que nosotros nos sintamos reafirmados siendo como somos; somos así y tenemos que asumirlo y si se es feo qué le vamos a hacer.

El cine y el proceso de producción

Hay un fenómeno muy curioso. Tú te pones a analizar todo el cine y casi todas las películas que ves, y se puede decir que el hombre está casi siempre al margen del proceso de producción. Es como si hiciéramos una película o nos expresáramos en términos artísticos con el proceso de producción; se haría un poco aburrido, se haría un poco así, raro.

Ahora, ¿qué ocurre aquí? Que tal vez una de las cosas que motive un cierto éxito en películas comerciales es que los personajes están muy relacionados con la acción y la acción no es la que más interesa, porque son acciones de aventuras. Pero en definitiva el personaje está aislado de la acción y muchas veces cuando queremos hacer una película de izquierda decimos: “bueno, vamos a rescatar al hombre”, y se pone el acento ahí. Muchas películas de izquierda, hechas sobre la base de no ir a esa superficialidad en donde la acción prácticamente se come al hombre, tratan de rescatar al hombre y de lo que lo rescatan es de todo tipo de acción, incluyendo su vinculación con el proceso de producción, cuando que el cine de izquierda, sí se planteara una mecánica realmente dialéctica, realmente marxista, vería que no es posible hacer nada que esté al margen del proceso de producción. Y justamente ahí entroncaríamos con algo que de alguna manera al público satisface cuando ve películas comerciales, donde el hombre no está aislado, está por lo menos relacionado

con determinadas acciones. Pero aquí nosotros tendríamos que ver esas acciones, cuáles son, cómo relacionarlo a él, y no hay otra palabra para decirlo, así, en una frase, que la del proceso de producción.

Por eso me llamaba mucho la atención el otro día cuando Diego** decía que para ellos eran muy importantes los sectores marginales y la gente del desempleo.

Porque entonces hay una tentación, que es una tradición también en esta búsqueda, de sentirse siempre más tentado con el desclasado o con las gentes que están al margen del proceso de producción que con las gentes que están dentro del proceso de producción. Y aun los desclasados, aun los que están marginados, la operación de análisis con esos sectores hay que hacerla teniendo presente que el gran problema es cómo no se está en el proceso de producción y que una vinculación y una clarificación sobre ese aspecto también incidiría en un objetivo de cine popular.

Es que justamente se sitúa al arte al margen del proceso de producción, se le quiere situar al margen de la lucha de clases y también del proceso de producción y la operación que hay que hacer de esto es totalmente lo contrario.

La búsqueda de un cine marxista

Existe un problema difícil. Muchas veces decimos: ¿cómo dar algo más a la esencia de ese hecho, de ese problema, de esa situación? Normalmente le tememos mucho a dar respuesta a nivel de la película o nos quedamos dando la exposición de los hechos sin proporcionar las opciones para afrontar esos hechos, o damos la solución y el espectador sale muy tranquilo porque ha encontrado la solución a nivel de la película, no se tiene que molestar en encontrarla y la da como una cosa solucionada. El problema es que en el fondo lo que nos estamos planteando es nada más y nada menos que tratar de hacer un cine marxista y creo que todavía no se ha logrado hacer un cine marxista. Eso es una búsqueda, un esfuerzo, un objetivo para el cual está todo un camino para recorrer, que está empedrado de muy buenas intenciones como el infierno. Y nosotros tenemos que hacer al revés, tenemos que ver cómo empedramos de malas intenciones a ver si alcanzamos el cielo y no el infierno.

Por ejemplo, cuando Joris y Christensen nos daban clases sobre la banda sonora, nos explicaban cómo unas veces jugaba un papel fundamental el diálogo, cuándo jugaba el papel de “estrella” el diálogo y cuándo lo jugaba la música, el ambiente, los efectos, el silencio. Parecía que estaban hablando de una cosa exclusivamente técnica, pero no, porque en definitiva en todos estos factores, en el manejo de todos estos medios de expresión — porque hay que decir que el cine no es un medio, sino muchos medios de expresión en cada secuencia y en cada plano— hay que saber cuál de ellos, en un momento dado, es el que tiene que ser “la estrella”.

En la misma imagen son muchos los medios de expresión que se tienen a ese nivel. Está hablando el vestuario, la utilería está comunicando algo, la selección del personal; son muchas las cosas que están expresando algo. Por ejemplo, si analizamos la mayoría de las películas pequeño-burguesas que se pasan, la estrella es casi siempre la utilería o el vestuario o la selección del rostro del actor; éstos son los elementos expresivos claves. Y sucede que mucha gente analiza la película a través de la historia y, en definitiva, lo que verdaderamente está expresando concretamente algo es este recurso de la utilería o del vestuario. Un cine que se plantee en términos marxistas, para hacer el análisis de cualquier cosa u otra operación que no sea analítica, es el intento de ver cómo se interrelacionan y se jerarquizan todos estos factores, que en definitiva dan mayor lucidez al destinatario.

Alguien decía que era más importante hacer la historia de un sello que la historia del correo, en términos cinematográficos, y eso muchas veces ha pasado en muchos de nosotros. Y en buena ley creo que es falso, se puede hacer la historia del correo perfectamente. Lo digo porque, y permítanme un poco de publicidad, volviendo a esa película que nunca haré, hay un capítulo que se llama “El truco” y es sobre cómo se hacen los trucos en el cine. Me ha llegado a la mente un truco que me impresionó mucho de niño, que es el del hombre invisible. Yo me planteaba cómo hacer el hombre invisible del sub-desarrollo. Y cualquier cosa que nosotros hagamos, en buena ley, es importante dentro del marco que estamos hablando, porque hay que hacer visible este continente, hay que hacer, de alguna manera, que se vea. Ahora mismo está el caso de Panamá y de Honduras luchando contra la United Fruit. Qué bueno sería tener un documental explicando exactamente qué cosa es la United Fruit. Todo el mundo habla de la United Fruit, todo el mundo la toma de enemigo. Bueno, ¿en qué consiste exactamente la United Fruit? Y sería

fabuloso no hacer la historia de un plátano sino hacer la historia de la United Fruit, o a través de la historia de un plátano hacer la de la United Fruit.

En esta cuestión de hacer un cine en que se vea la esencia de las cosas hay que tener en cuenta qué tipo de proyecto es el que nos planteamos. Porque no hay que confundir. Hay veces que queremos hacer una operación analítica y no somos consecuentes con eso. Creemos que es aburrido y metemos otros elementos que pertenecen a otro tipo de cine, creyendo que así amenizamos un poco lo que estamos haciendo, cuando de lo que se trata es de ser consecuentes con ese tipo de género y ver cómo se saca propiamente el interés de ese tema.

Amenizarlo, tenemos esa manía de amenizar las cosas. Allá en el ICAIC yo bromeo mucho, les digo que hay veces que hacen películas para oír. Son tan bonitas como la música que les ponen, música de Silvio, de Pablito, que tú sabes que puedes llevar tu película en un cassette, son películas para oír. Hay esa como impotencia todavía en nosotros, no estoy hablando de los otros solamente, estoy hablando de mí también, de todos; de ver cómo logramos amenizar, de cómo es este fenómeno. En la televisión hay veces que hacen un programa musical, entonces al director del programa se le ocurre politizar, entre cantante y cantante mete bagazo político y dice: “compañeros de la Juventud y bla, bla, bla” y entonces mete todo un “rollo” político...”y ahora el cantante fulanito...” y entra fulanito a cantar una canción. Como si dijera: “si yo meto de entrada este bagazo político la gente se aburre, no lo oye, el gancho es el cantante, le doy el cantante, le gano la atención con esto y meto el bagazo político”. No se dan cuenta que la ideología está en el cantante precisamente, porque es en lo que la gente se va a fijar más y ahí es realmente donde está recibiendo la ideología.

El hecho cierto es que de verdad una de las cosas que me parecen más importantes de lograr por parte nuestra es el ser consecuentes con el proyecto o con la proposición que vamos a hacer. ¿Queremos hacer un cine analítico? Bueno, hay que encontrar el interés dentro de las propias necesidades de ese tema y de cómo se está proyectando ese tema. ¿Queremos hacer un documental impresionista? Ser consecuentes con eso. ¿Queremos hacer un reportaje?, etc. Y no mezclar las cosas. Es declaramos impotentes, es un poco decir: “estos temas que voy a tratar son aburridos, de alguna manera tengo que hacerlos

llegar a la gente y para hacerlos llegar...” Es impotencia, algo falla ahí y los que estamos fallando somos nosotros. Hay que hacer un largo camino y ver cómo encontrar la solución. En definitiva volvemos a lo mismo, al cine marxista. Decían en una de estas reuniones que al hacer un cine marxista no lo va a entender la gente. No, los que no entendemos somos nosotros, los que hemos sido incapaces de hacerlo. El día que lo hagamos seguramente va a ser popular y va a entenderlo perfectamente la gente.

Herencia y modernidad

Creo que en general todo lo que hacemos a nivel latinoamericano, no sólo en Cuba, tiene ya una significación, tiene una importancia. Pero el hecho es que podemos ir más lejos y que podemos encontrar soluciones. Si pudiera encontrar una respuesta que hasta a los distribuidores les interesara. Por ejemplo, el concepto de la modernidad. La modernidad no está en si una película tiene las cosas más modernas desde el punto de vista de las modas, sino en qué mundo o es en el que se están operando los cambios: en este mundo nuestro llamado tercero, ahí están surgiendo los cambios fundamentales.

Entonces el concepto de la modernidad está en relación con estos cambios. Esos cambios necesitan ser amenizados, buscar su forma de expresión. Esta cuestión no es fácil, nosotros estamos hablando de la identidad cultural, de la tradición y estamos planteando por otro lado una ruptura. A nosotros se nos presenta el problema de la continuidad y de la ruptura al mismo tiempo y ya sabemos que para que el espectador disfrute a pierna suelta una película lo que quiere es sobre todo la continuidad y no la ruptura. ¿Cómo hacer la operación que necesitamos hacer, que es la ruptura? Y bien, yo digo que aquí hay una cosa en la que uno ha estado tratando de reflexionar mucho. No basta con la herencia de la realidad concreta que nosotros recibimos a la hora de analizar los problemas, debemos tener en cuenta la herencia del cine también y cómo esa herencia juega un papel a la hora de hacer una película.

Hace poco estaba interesado en hacer una película con Galeano, *Las aventuras abiertas de América Latina*, y habíamos hablado él y yo de hacer la parte del Caribe y él tiene un análisis muy interesante. Pero ¿cómo voy a hacer un análisis socio-económico muy interesante?, ¿cómo hacer esto del Caribe si no tomo en cuenta la herencia cinematográfica de las

películas de piratas? Si yo hablo del Caribe no puedo hacer una película que simplemente hable del análisis socio-económico, porque debo tener en cuenta que es el cine lo que voy a hacer y que existe una herencia a nivel popular que no es ni Bergman, ni Antonioni, ni fulano de tal. Lo que hay que tener en cuenta es ver cómo todo aquello es una gran tontería e ir descubriendo la realidad a partir de estos dos niveles de análisis de la realidad y del cine. Son dos operaciones simultáneas debemos procurar conseguir ambas a la vez para una mayor validez. Y yo insisto en que el día en que logremos que lleguen a converger estos factores, todos, en nuestros filmes, seremos mucho más consecuentes con el cine. Esto es muy importante.

Los especialistas

Hoy mismo dije que el caso de Chile es una situación extrema, en donde están las cosas muy claras. Ahí a lo mejor no hay ni que hacer cine en este momento y, si hay que hacerlo, hay que hacerlo muy ligado al movimiento que está combatiendo. Por otro lado, hay que decir que es importante que Miguel Littin haga cine aunque no esté en Chile y que lo haga Raúl y que lo haga toda una serie de gente que está fuera, porque también de esa manera estamos evidenciando que la cultura chilena, a nivel cinematográfico, está fuera de Chile. Esto es importante y son opciones concretas que va dando la realidad, así que en todo esto hay consecuentemente que estar muy ligado a la realidad, pero muy ligado. Porque de repente podemos poner un esquema o podemos poner una fórmula y quererla aplicar y a la realidad no se le puede aplicar una camisa de fuerza, como hacen a veces algunos que se dicen marxistas, que tienen su esquema y se lo quieren aplicar de todas maneras y ella se resiste, ¿y cómo es posible que se le apliquen al revés las cosas?

Debemos abrirnos muy objetivamente al fenómeno y considerar los factores, que son muchos, y que van desde el hecho de la necesidad de transformación rigurosa que nosotros debemos hacer. Justamente creo que los que nos planteamos hacer un cine comprometido, un cine que entre dentro de una búsqueda de una cultura popular, tenemos que estar más calificados que los que hacen el otro cine, y mucho más calificados, mucho más formados en todos los sentidos. Claro que esta formación la da el hecho de estar comprometidos y a saber que primero hay que ser hombre y después cineasta, pero hay a que considerar una

formación que no sea exclusivamente como cineastas y, por tanto, participar en lo que es la lucha real y concreta.

Hay que acercarse lo más posible a lo que es la realidad, no yendo a una fábrica solamente. Habría que asumir de una manera cada vez más consecuente los intereses de la clase obrera, que no es el problema de disfrazarse de pobre, ni se trata tampoco de que si puedo tener algo que me resuelva ir más rápido de aquí para allá, voy a andar en patines; no, tengo que agarrar un auto, porque es lógico. No se trata de eso. Ahora, sí se trata de que nosotros debemos tener una vida más rigurosa, más organizada, de tratar de aprovechar el tiempo al máximo.

Quiero decir que si en definitiva la meta es que el propio pueblo llegue a ser el autor, el que haga el arte, el que haga el cine, hay que pensar que durante mucho tiempo todavía van a existir esos intermediarios que somos nosotros y que con más razón estamos en la obligación de ser muy rigurosos en nuestra formación. Hay que estudiar bien, aparte de estos elementos, ya como ciudadanos comprometidos, cómo debe ser la formación del especialista y ver que no puede ser una formación exclusivamente tecnicista o como nos la han dado hasta ahora, como se le puede dar a un artista tradicional, de estudiar las obras de los grandes maestros, de estudiar todas las escuelas de cine, de estudiar todos los movimientos que ha habido. Todo eso hay que estudiarlo, desde luego, de todo eso hay que informarse, pero es necesario además otro tipo de información: hay que conocer exactamente cuál es el panorama cinematográfico en nuestro país, hay que conocer cuál es la situación de la distribución, cuál es la situación de la exhibición en nuestro país y en el resto de los países de América Latina; hay que saber, por ejemplo, que en Bolivia hay, creo, 40 salas de cine nada más y que en Haití hay 28 salas de cine o una cosa así; es decir, tener el panorama, formarnos sobre la base de ese tipo de información también.

Creo que es muy importante formarse en relación con este medio; por un lado, pensando siempre que pasaremos por la fase de la industria y que en definitiva la posibilidad de proletarización del intelectual, del especialista de este medio, está en la medida en que sea un trabajador dentro de una industria. Porque ahí es donde pueden crearse condiciones concretas para que esa primera realidad, esa primera instancia que le da el centro de trabajo como se lo da a un obrero, que tiene su conciencia obrera porque esta condicionado por ese

centro de trabajo en primera instancia, así también para nosotros es un elemento claro en nuestra formación. Como el hecho también de estudiar este medio como un elemento del medio de comunicación; es decir, hay que ver cómo se puede trabajar esto más como un lenguaje, no sólo como un medio artístico.

Yo decía hoy que a mí me parece tan importante tratar de hacer trabajos que no sean artísticos, hacer un ensayo, hacer un análisis histórico, ver cómo se hace una carta: creo que es difícil a veces vernos en Colombia y Cuba, a lo mejor puedo ver un material tuyo en Cuba y te puedo hacer una carta que es una película: “Carlos*** acabo de ver tu material..” y existe toda una serie de cosas como una carta, ¿por qué no hacer una carta y ser consecuentes de cómo se debe hacer una carta en cine y así hacer toda una serie de cosas? Primero porque trabajándolo por ahí nos alejamos de la influencia que normalmente recibimos del cine dominante, porque tratamos de ser consecuentes con este medio como lenguaje y vamos a explorar por ahí un camino el cual vamos a depurar mucho. Es una idea que tengo y que por lo menos estoy dispuesto a transitarla porque casi no se ha utilizado en este sentido. En la literatura sí ha jugado cierto papel a medida que ha avanzado toda una serie de disciplinas científicas.

Literatura y cine. Lo reflexivo y lo sensorial. Arte culto y arte popular

El papel que ha podido jugar la novela en los siglos anteriores ha sido el de satisfacer determinadas necesidades históricas, sociológicas, etc. Hoy existen buenos análisis históricos y buenos análisis sociológicos. Entonces ¿por qué creer que *Cien años de soledad* es otra cosa? ¿Por qué decir que el valor que tiene es que ahí está revelada la historia? Ese no es el valor, el valor estético no consiste en eso; y si ese es el valor ¿por qué no hacer la historia y plinto?, ¿qué necesidad tengo de hacer esto otro?, ¿por qué queremos tranquilizarnos esa mala conciencia de que no hice arte, de que en el fondo lo que estoy haciendo es revelar todo un fresco de lo que es la América Latina? Eso creo que son trampas, son trampas y entonces vamos a ser más consecuentes, vamos a hacer la historia de verdad.

Claro, está el medio que estamos utilizando, insisto. Además esta operación de cine ya planteada en estos términos, de utilizar todos los medios habidos y por haber, implica una

situación que digo que hay que estudiar muy seriamente, estudiar muy seriamente. Porque aunque en *Tercer Mundo* ponía toda una serie de frases y de fábricas, los nombres, las direcciones y qué sé yo, sé que nadie se va a acordar, después de que salga de ahí de las fábricas, de la dirección. Porque el cine no tiene esa posibilidad, porque a veces ponemos cifras, datos estadísticos y hay que estar claros que el cine no es un libro, aunque existe ya la posibilidad técnica con el videotape de parar la secuencia y virarla atrás, pero el hecho cierto es que la película se ve de un golpe, y si se ve de un golpe ¿cuál es el papel exacto de poner una cifra o un determinado dato? Hay que estar claro que eso no está en la misma función, no como en la literatura, de ahí que sea tan importante que no se vea el cine como un resumen de las artes, una síntesis de las artes, sino como un choque de dos escrituras, de dos lenguajes y ver realmente cómo utilizar lo que es propio de la literatura en el cine de una manera consecuente y lo que es propio de este lenguaje audiovisual, de manera tal que cuando ponemos los datos y las estadísticas que es necesario poner no creer que están jugando el papel que juegan en el lenguaje escrito. Es otro el papel que están jugando y, en consecuencia, lo tendremos que utilizar dentro de las características de este lenguaje.

Muchas veces se habla de que el cine tiene que llegar a adquirir el nivel que ha alcanzado la literatura. Es una discusión mía con Alfredo Guevara: “ninguna película me ha dado todavía el nivel de una buena novela”. Y no, efectivamente pienso que en cine no se puede hacer *La montaña mágica*, porque no se puede hacer, porque es otra cosa sencillamente. Y sin embargo la mayoría de los cineastas, a mi modo de ver, tratan de hacer *La montaña mágica* y ahí tenemos a los Bergman, a los Antonioni, los Fellini, los Visconti, a todo el mundo tratando de alcanzar ese nivel. ¿Qué quiere decir ese nivel? Que ven en el cine una motivación de reflexión como han visto en la literatura. La literatura nos incita inmediatamente a la reflexión, entonces para nosotros esa es la dimensión más alta que puede adquirir una obra y pensamos que el cine también debe tener ese objetivo de motivar a la reflexión, con mucha más razón porque estamos necesitados en nuestros países de reflexionar, porque es una manera de actuar con mucha más productividad. Pero, bueno señores, este lenguaje no es exactamente así, no creo que sea exactamente así.

Además, está el caso que en definitiva hay como una división producto de la división que existe en la realidad, es decir, que existe por un lado trabajo manual y por otro trabajo intelectual y los hombres están divididos entre los que son más bien un poco a nivel

sensorial, intuitivo, instintivo, y por otro lado los que piensan y reflexionan, etc. Muchas veces uno ve cierto nivel en la mujer, por ejemplo, que por circunstancias sociales, etc., se dice que no ha alcanzado el nivel de reflexión del hombre, y yo diría que no solo es el caso de la mujer sino de todos los que han quedado marginados en este proceso al que se le llama de civilización. Hay algo así como que no han alcanzado esa capacidad de reflexión, entonces son gentes mucho más espontáneas, que inclusive tienen un cierto encanto, porque vemos que sus sentidos están muy productivos todavía. Lo contrario en toda esta evolución reflexiva que va matando la cuestión sensorial en el hombre. ¿A qué aspiramos nosotros? Aspiramos en realidad a ser una superación entre esta división de trabajo manual y de trabajo intelectual, que es decir que aspiramos en definitiva a superar esa división entre gente reflexiva y gente sensorial y justamente en estos medios, tanto el cine como la televisión, donde se da la posibilidad de encontrar tanto el poder cognoscitivo de la reflexión y de los sentidos, hacer un entronque por ahí.

Esto es un poco especulativo, indiscutiblemente, pero sí entiendo que hay algo en el encuentro de este medio audiovisual con la literatura, que es, a mi modo de ver, la posibilidad de una aspiración que tenemos en la realidad concreta: la de superar los conceptos de arte culto y arte popular. El arte culto es el que incita a la reflexión, el arte popular es una cosa más ligada a los sentidos. En fin, todas estas cosas que uno trata de superar, estas dicotomías, en este medio de expresión que es el cine, que es la propia televisión, me parece que dan la posibilidad también de contribuir a su superación, en la cual el hombre puede situarse de una manera más integral, reflexivamente, sensorialmente, haciendo ver que no hay posibilidad de separar, en buena ley, una cosa de otra.

¿Por qué a uno le inquietan tanto estas cosas? Porque en definitiva, a la hora de manejar el cine, si uno no es consecuente, pues, puede, haciendo un documental analítico, creer que las cifras que está poniendo (que hay que ponerlas), y los datos y las estadísticas, qué sé yo, juegan el mismo papel que juegan en la literatura. Hay que saber cómo ponerlas, porque en definitiva ¿qué va a ser lo que motive estos argumentos concretos que van a aparecer en la película en cuanto a datos, etc., que va a tener una dirección distinta a la que opera a nivel de lenguaje escrito? Eso lo decimos porque realmente practicar el cine así, como lenguaje, y sacarle el máximo y ver todo lo más que podemos avanzar en ese sentido, en definitiva nos va a mostrar ya entonces las posibilidades tal vez artísticas, o tal vez veamos que es

otra cosa, que no es exactamente como hemos pensado, que estamos muy condicionados por el arte tradicional y pensamos que el cine tiene que caer también dentro de ese esquema del arte tradicional o preindustrial.

El cine y el público

Estamos dando algunos pasos para estudiar el fenómeno de las relaciones entre el público y el cine, sobre todo a partir de estudiar no sólo el cine como arte sino de verlo como un medio de expresión, como un medio de comunicación y desde este punto de vista estos problemas se pueden plantear. Es decir, un acercamiento tal vez más científico (no sé si cabe la palabra) para saber exactamente cómo es esa influencia en los distintos niveles, porque la influencia no está a nivel popular como la vemos nosotros. Porque indiscutiblemente, si tú dices: “el cine les gusta porque no tienen el desarrollo suficiente” pues no es cierto, porque en nuestros países hay un nivel de primaria o ni siquiera y son éxitos las mismas películas que en Francia. Si escoges las diez películas más taquilleras de Francia, son las mismas que en Ecuador. Allí hay un nivel de secundaria, aquí no, ¿por qué? Bueno, es un problema ideológico, pero de todas maneras está uno cansado de ver la cantidad de revolucionarios a quienes les gustan también esas películas. Por eso creo que no sólo es problema del cineasta que se ha formado ya con un concepto del cine como arte y que puede, con esa formación exclusivamente, analizar el fenómeno. Hay que ayudarse un poco de otra gente o tratar uno mismo de estudiar una serie de cuestiones. Y se está tratando de ver las experiencias concretas en los debates que tenemos por ahí, en fábricas, en centros de trabajo. Casi siempre el cine se les representa como una extensión de la realidad y se les motiva a discutir los problemas de ellos. Por ejemplo, están viendo una película de uno que maneja un ómnibus interprovincial. La discutimos con alguien que hace este oficio concretamente y entonces se le presenta el problema de que en los viajes largos, como él deja a la mujer en la casa, hay más posibilidades de infidelidad. Este tipo de cosas lo motiva mucho y de repente todo el análisis de la película se va por ahí. En fin, se puede decir que estamos en pañales, no creo que hayamos avanzado en este sentido. Hay que pensar que en el ICAIC unos nos planteamos más estas cosas, otros no. Es lo mismo del “Cine imperfecto”, no es la política oficial del ICAIC ni mucho menos, es de un grupo que

tenemos puntos en común. Todos tenemos el punto en común de que hay problemas y hay que buscarles la respuesta y algunos pensamos que ésta es la posible respuesta.

Cine imperfecto y revolución cultural

Ya para cerrar esto (parece que me prolongo demasiado y no quiero que se me escape), acerca de que el arte lo deba hacer el pueblo, en relación con el artículo que yo hice puedo decir lo siguiente: está claro que cuando nosotros hablamos de un cine imperfecto, lo llamamos así porque nos entró un poco de miedo cuando en la producción nuestra se empezó a pensar de una manera un poco dogmática en la calidad y en todos esos tecnicismos. Está claro que no estamos aspirando a hacer un cine chapucero, un cine mal hecho, como está claro que tampoco estamos planteando ningún nuevo “ismo”, una nueva poética, no es realmente nuestro problema. Nuestro problema obedece a una situación que es común a todos, que son problemas muy concretos y que tratamos de ver cómo les encontramos una respuesta.

Y nosotros improvisamos un poco aquel artículo a partir de unas inquietudes personales al calor de estos problemas generales, en la inteligencia de que ya en la situación en que se encuentra nuestro país, nosotros pensamos, que efectivamente no se puede hacer una revolución estética, una operación de tipo estético, si no se hace primero una revolución de tipo cultural y que nuestro papel está en contribuir de a esta revolución cultural y que a partir de ahí es que surgirá la nueva la estética.

Ahora bien, todas las escuelas artísticas de toda la historia y todo artista en todo momento se ha planteado en el fondo la misma cosa, es decir, cuestionar todo lo que había hasta ese momento y tratar de hacer con su operación poética una contribución a la revolución cultural. En definitiva esto es lo que siempre se ha hecho. ¿Y por qué nosotros nos lo planteamos de una forma, digamos, que puede ser distinta siendo el basamento el mismo? Porque a partir de la realidad que lo condiciona a uno en Cuba y sabiendo que esto es una tarea que no es de mañana, sabemos que planteándola y planteándonosla podemos nosotros ser más consecuentes con el presente. Es decir, nosotros pensamos que, efectivamente, en esta ocasión el cuestionamiento de esta operación cultural que de todas maneras hay que resolverla en términos poéticos, tiene que ser conducida a que en

definitiva llegue a desaparecer el especialista y sea el propio pueblo quien haga finalmente el arte.

Y pensamos ya, cuando estamos dentro de un contexto de esta naturaleza, que no es una cosa utópica, porque eso no se plantea sólo a nivel artístico. Se plantea a todos los niveles, se plantea a nivel del Estado; es decir, nosotros perseguimos que desaparezca el Estado algún día y eso no puede ser una utopía, tiene que ser verdad. Si es cierto y lo tomamos en serio, quiere decir que lo que estemos haciendo hoy puede ser algo que contribuya a cristalizar para siempre el Estado o no, y de la manera que actuemos en estos momentos iremos en un camino o iremos en otro. Cosa curiosa cuando que en este momento el Estado se fortalece más que nunca. Con la dictadura del proletariado efectivamente el Estado se fortalece a un extremo enorme y queda la tentación de eternizarlo. Sin embargo, si bien hay que pasar por ese proceso y hay que pasar por el proceso en tanto que hay una clase que es nuestro destinatario, que tiende a no eternizarse como clase sino a que desaparezcan efectivamente las clases, pues, entonces si eso es así y eso es verdad, el arte efectivamente, como decía Marx, será, entre otras cosas, una actividad más del hombre.

En esa medida es que nosotros planteamos que este cambio —que este cambio que ha ocurrido siempre que un artista o una escuela poética trata de cuestionar todo lo anterior y de hacer una operación de tipo cultural—, en estas condiciones, pensamos que estamos llamados a preparar el camino para que ese objetivo final se dé en el arte. Sin duda pasaremos a ser más especialistas que nadie, con el mayor rigor posible, pero con esa finalidad muy concreta. Por eso decía que es muy importante manejar este lenguaje a todos los niveles y en todas las formas habidas y por haber. Porque en definitiva, cuando nosotros nos proponemos ahora hacer arte, así, concretamente, pues sí hacemos cosas basadas en nuestras tradiciones o qué se yo, pero personalmente pienso que esta posibilidad se dará más manejando la cosa por estos otros caminos, en estas otras formas. Bueno, en fin, son cosas que sin duda necesitarían de más conversaciones, de más reuniones, de analizarlo ante ejemplos concretos, ante ejemplos de películas y discutir ahí, de manera que se pudieran evidenciar mejor estos conceptos que es muy difícil decirlos en abstracto.

Unidad y vanguardia

He insistido mucho aquí en México, e insistiré todavía, en la necesidad de algo que me preocupa enormemente; es el problema de la unidad. Creo que nosotros no podemos de ninguna manera definir el concepto de vanguardia si no es sobre la base de plantearnos al mismo tiempo la unidad. La posibilidad de la unidad quiere decir: “con gente que no está exactamente en nuestra posición”. Puede ser muy importante, porque va a depender mucho de ello el que podamos avanzar en esta nueva fase en que entra el cine latinoamericano, porque de lo contrario se va a hacer muy difícil todo. A veces confundimos la lucha ideológica entre los que no somos antagónicos con una lucha de viejas chismosas. Todo esto juega un papel. A veces a uno le cuesta andar del brazo con gente que sabe que en el orden personal no tiene que ver en lo absoluto con uno, son gentes que de verdad tienen más de oportunistas que de ninguna otra cosa, pero hay que ir a un análisis mucho más objetivo, ver objetivamente dentro del panorama concreto de la situación del país qué papel está jugando esta actividad en otra gente.

NOTAS

* Fragmentos de la entrevista publicada en la revista *Octubre* núm. 2-3. México, Selección y títulos de Armando Lazo.

** Diego de la Tajera, cineasta puertorriqueño.

*** Carlos Álvarez, cineasta colombiano.