

**1979**

## **Sobre el cine cubano\***

*Entrevista con Alfredo Guevara*

Nada más difícil para los dirigentes o animadores de un movimiento artístico que comprender su propio papel y los límites a que deben ajustarse. El orgullo y la sobreestimación, a veces enmascarados para uno mismo, resultan el peor consejero. Y no son pocos los estímulos e instancias que suelen reclamar del o los dirigentes, niveles de precisión y parámetros de trabajo cuya formulación o establecimiento exigen, ante todo, más que audacia o espíritu emprendedor y ejecutivo, un profundo sentimiento de responsabilidad. Prefiero esta vez decir “sentimiento” y no conciencia, porque las decisiones que pueden influir positiva o negativamente en el desarrollo de un movimiento artístico acrecentando o limitando sus posibilidades y búsquedas, y por tanto la creación misma, y su riqueza, complejidad y carácter, son materia tan delicada que exige que la razón se haga acompañar de la sensibilidad.

Debo decir con toda franqueza que las necesidades de la planificación nos sitúan frente a graves riesgos; y claro, nos liberan de otros muchos. Para afrontarlos debemos ante todo conocer a fondo la estructura y objetivos formales del plan, estudiar sus ventajas y condicionamientos y, a partir de esas premisas, elaborar métodos de trabajo que respeten la especificidad del medio de expresión artística cuya producción planificamos. Esa especificidad pasa, en el caso del cine, por una segunda dimensión del problema. El cine es una industria, se corresponde con una tecnología, resulta inclusive de un trabajo colectivo. Como sabes, en la preparación y realización de un filme trabajan cientos de personas y a veces, en determinadas escenas o secuencias, miles. Pero pese a todo este despliegue, hay también, y no puede ser ignorado ni subestimado, un componente individual, de autor, y en consecuencia una cierta estructura de producción que le inserta en la artesanía. Si por una parte la tecnología lograda permite

reproducir la obra en innúmeras copias, cada filme es uno e irrepetible en tanto que obra artística. Y cada autor en tanto que tal, y especialmente cuando es un artista verdadero, debe recorrer en su persona las mismas tensiones y búsquedas que el narrador o el poeta, el pintor o el compositor musical, y de este modo estallar de gozo o sufrimiento cuando logra o malogra una escena o instante significativo del guión o filme en proceso de creación. La maestría y creatividad, la sensibilidad y capacidad de asombro y descubrimiento, el dominio y la ruptura oportuna del lenguaje, el encuentro de soluciones artísticas, no son planificables, como no lo es de modo categórico o a plazos largos o aun medianos, la selección de temas. No hay diferencia sustancial entre el cineasta y el novelista, pintor o compositor musical. Pero la sociedad no les concede el mismo estatus y tampoco la nuestra. En parte por prejuicios, en parte porque en los primeros predomina la creación individual-artesanal y en el cineasta se interpenetra el individuo-artesano con un equipo de colaboradores inmediatos, a veces interinfluyentes, y más tarde se reproduce el fenómeno, esta vez con otro equipo mucho mayor, apoyado, además, en instalaciones de compleja tecnología que sirven por igual a ese y otros fines.

Nadie pretenderá saber por anticipado “los planes de producción de Alejo Carpentier, de Mariano Rodríguez o de Leo Brouwer”. Pero todos se interesan, o presionan o hacen saber su curiosidad (por demás tendencialmente justa), sobre cómo quedará cerrado el plan temático de la producción cinematográfica para el año 1979, el 80 y creo que ya empezamos a “sonar” hacia el 85. La producción cinematográfica supone, no olvidarlo, inversiones financieras recuperables, sí, pero obligadamente sujetas al principio, igualmente necesario, de la planificación. De ahí la diferencia de estatus y la necesidad de encontrar fórmulas de flexibilidad suficientes como para evitar que una necesidad objetiva, y medidas que evitan no pocos riesgos y condicionamientos típicos de la producción cinematográfica en los países capitalistas, den lugar a su vez en las condiciones del socialismo a otras situaciones igualmente empobrecedoras o esterilizantes.

### *La materia viva del trabajo*

El plan temático no puede entonces sino reflejar una realidad. Y cuando se hace necesario, la voluntad de modificarla. Que pasa por la de comprenderla. Es decir, primero por la apreciación crítica de las búsquedas y proyectos individuales de cada creador cinematográfico; y después por la evaluación de las tendencias que se perfilan

en cada periodo. Sólo así podremos reconocer en esa realidad objetiva la materia viva de nuestro trabajo. Ese es el momento creativo del dirigente y exige extremo rigor intelectual y político, aplicado, en primer término, al análisis de sus propios criterios y decisiones, y al proceso de elaboración de métodos, desencadenamiento de discusiones y reflexiones, y finalmente al ajuste probable de la línea u objetivos inicialmente propuestos: porque es precisamente en este encuentro (no siempre contradictorio) de múltiples reflexiones donde se produce el clima artístico y políticamente más productivo.

Entonces podrás comprender por qué inicio mi respuesta, que pudo ser más simple, subrayando que todo cuanto diga sobre temática queda sujeto a ineludibles limitaciones.

Como los términos de la producción de un filme coinciden exactamente con el inicio del año, el plan temático está de cierto modo conformado por los proyectos en proceso desde el año anterior, los filmes en producción y los proyectos en discusión. Esto hace factible dar respuesta a corto plazo, y más difícil e inexacta toda fórmula categórica a mediano o largo plazo.

No quisiera confundir en la respuesta aspiraciones, búsquedas, proyectos y empeños (o hasta compromisos) con realidades. En tanto que dirigente o responsable ministerial de la esfera cinematográfica —y te confieso que no me entusiasma la fórmula lingüística; preferiría francamente dirigir mejor que una esfera la “espiral” cinematográfica—, trato de que todo el grupo de dirección se comporte organizativamente como *coordinador* de la producción; en la lucha ideológica como *estimulador* de las tendencias que sirven con mayor eficacia las necesidades y urgencias del proceso revolucionario, socialista; y en el económico, como representante-abogado-buscador de recursos y guardián de la rentabilidad de la producción, que asegurará el financiamiento con mayores posibilidades y respeto en la medida en que pruebe que no es carga sino fuente de ingresos.

### *Arte e industria*

La comprensión de este papel evita toda tentación de sustituir a los artistas o de erigirse en papas de ilusorias iglesias. Ya tiene bastante un hombre de cine con la necesaria adecuación a planes financieros y parámetros técnicos, periodo fijo para la filmación,

selección a veces limitada de sus colaboradores, etc. Porque el cine es industria, pero también, y ante todo, arte y artistas son sus creadores.

Por otra parte nuestra producción, en términos numéricos, es relativamente pequeña. Y aunque atendiendo a nuestro caudal humano y desarrollo y perspectivas del desarrollo cultural, puede a corto plazo duplicarse, no dispone nuestro país, en virtud de condicionamientos de carácter global, de los recursos suficientes como para incrementar sensiblemente la producción cinematográfica, pese a ser ésta rentable. Tampoco debemos, por otra parte, crecer excesivamente. Esto no sería prudente y si los cuadros artísticos y técnicos no deben improvisarse, menos justo será desencadenar nuevos planes de formación sin previa garantía de ese potencial y calculado crecimiento.

También el factor numérico incide en la conformación y balance de los temas porque si me ajusto a tus preguntas referidas a historia, contemporaneidad, niñez y juventud, comedias y películas musicales, etc., etc., podrás apreciar que a cada voluntad de anécdota o protagonismo tocaría, cuando más, un filme. Si esto fuera posible de planear así, y ya hemos visto que se trata de fenómenos más complejos, jamás quedaríamos en condiciones de referirnos a tendencias. Pero, no obstante todas estas objeciones, con las que persigo hacer un replanteo de la pregunta, y una clarificación de nuestro papel —en tanto que interrogados—, y, por reflejo, reivindicar las consideraciones que el creador cinematográfico *también* merece, y sin las cuales su obra no puede alcanzar los niveles que hacen válido el esfuerzo intelectual de juzgarla; pese a todo lo dicho, creemos poder afirmar reabordando la pregunta, que los cineastas cubanos no renunciarán ni a los “temas” históricos ni a los contemporáneos; y creo mucho más que los creadores cinematográficos cubanos tienen en general formación suficiente como para extraer de los temas históricos sus valores permanentes o contemporáneos, y relacionar temas y problemas contemporáneos con sus antecedentes históricos de modo tal que, develado el hilo conductor y sus vertientes y meandros, el hoy resulte mucho más comprensible, y el ayer parte de nuestra experiencia aprovechable.

La contemporaneidad de un filme, o de una obra artística, no resulta tanto de su capa más externa, generalmente dada por la colocación temporal del núcleo dramático, como por sus significaciones, capacidad de provocación y profundos o sutiles resortes. Es decir, por sus posibilidades de imponer el diálogo con el hombre de nuestra época. Esa es la fuente de su legitimidad. Ni concesión ni resultante de un sistema externo a su naturaleza. Producto directo, insustituible, *de su propia validez artística*.

### *Para la juventud*

Sé que cuando se habla de películas para la juventud e inspiradas en ella, pensamos de inmediato en *El brigadista*, que por su fuerza y comunicación se ha convertido en modelo y aspiración. Por supuesto que quisiéramos no ya lograr experiencias de igual valor sino superarlas. Pero triste sería que una obra irradiante resulte involuntario pretexto de una reducción conceptual y que se espere como camino único de comunicación artística con la juventud el abordaje de temas y anécdotas relacionadas con las hazañas que la tienen por protagonista. También *La odisea del general José* o *El hombre de Maisinicú*, el segundo y tercer cuento de *Lucía*, y antes *Manuela*, para no referirnos a *Las aventuras de Juan Quinquín* o *55 hermanos* y por qué no a *Angola, victoria de la esperanza*, *La guerra de Angola*, o *79 primaveras*, son obras para, de, por, inspiradas en la juventud. Una obra artística revolucionaria, socialista, impregnada de pasión revolucionaria, empeñada en acercar el comunismo, será siempre contemporánea y joven.

En cambio no podemos afirmar con igual énfasis que será humorística o musical. Tales fórmulas expresivas de elaboración dramaturgica son una necesidad y diría que urgencia de nuestra cinematografía. No opera en estos casos la infernal confusión e indefinición introducida en los géneros artísticos por la precipitada y voraz comercialización del cine. Distribuidores y empresarios hervían en su afán de adelantar el “tema” a los pasionales del enfrentamiento entre policías y ladrones, fantasmas y perseguidos, marcianos y terrícolas; o de las idealizadas hazañas genocidas de los conquistadores del oeste, de folletines lacrimógenos o amores imposibles. Surgen así clasificaciones increíbles: filmes de gangsters (o de detectives), de misterio, de ciencia-ficción, oestes, dramáticos y de amor.

Con *Lassie* y con *Shirley Temple* se afirmaron también los filmes “infantiles”. El humor y la música forman parte de otra categoría y aparecen como ingredientes o características a tomar en cuenta en la hora de redefinir a partir de primeras experiencias una criatura inédita que resulta de la transposición de géneros originarios del teatro, pero que reelaborados lingüísticamente para el cine, y deslumbrados ante las aperturas de la técnica, devienen monstruo o embrión de otra cosa: la comedia cinematográfica y

“el musical”. No son pocos los autores o las búsquedas de intención comercial cargadas de concesiones y facilismos que, no obstante ello, tendremos que estudiar.

La experimentación en el cine es demasiado cara para que podamos permitirnosla. Entonces se hace necesario demostrar en todas sus piezas, descubrir resortes, juegos y fuentes de la comedia musical, especialmente norteamericana, y en los pocos intentos que pueden anotarse las cinematografías francesa e italiana, y ver si encontramos caminos hacia nuestra propia expresión evitando, de entrada, o al menos acortado, este necesario periodo, tentativo, o de acercamiento. Ni la comedia ni el musical resultan géneros o formas expresivas fáciles y basta recorrer la historia del cine, y de las grandes cinematografías, inclusive socialistas, para comprobarlo. Pero si en estos casos comparto la preocupación y hago mía tu pregunta en todas sus consecuencias, es porque siendo la música y la danza las formas artísticas históricamente más enraizadas y válidas de nuestra expresión, aquellas en que la mulatez de la cultura cubana se hizo evidente casi con el surgimiento del criollo, estamos obligados a luchar porque encuentren un lugar permanente en nuestro cine. ¿Cómo abrir esta brecha? ¿Por encargo, forzando la marcha, desencadenando una incesante discusión, incesante, rigurosa y profunda al respecto? Diré que sí y sin renunciar a un solo camino, esquivando la mediocridad, el conformismo y toda actitud burdamente mimética, empeñados intelectualmente hasta la camisa, pero conscientes, al mismo tiempo, de que la comedia musical, “el musical”, resulta el género *de más difícil factura*. Y que decimos “encargo” pero no forzamos encargos. Hacerlo sería preasegurar el fracaso: si para cualquier obra de arte es ya una falsa vía y un muy probable salto al vacío para “el musical” semejante tratamiento resultaría su suicidio. Que pudiera no serlo comercialmente, pero cultural, artísticamente, lo será sin duda. E inútilmente porque la fórmula al uso y en abuso, “la revista musical”, tiene ya presencia segura en otros ámbitos y medios...

### *Aquí el musical*

Para llegar al musical, el cine cubano ha buscado soluciones aproximativas, acumulando fuerzas y experiencias en el documental-reportaje de corta y mediana largueza (recordar *La rumba, De dónde son los cantantes, Qué bueno canta Ud., Sobre la canción política, Siembro viento en mi ciudad, Miriam Makeba, Joan M. Serrat*, etc.), en la directa reconstrucción fílmica de espectáculos musicales y danzarios (*Súlkary, Okantomi, Plásmasis, Panorama*, etc.) o elaborando obras cinematográficamente originales y hasta

innovadoras (*Simparelé*), hasta constituir un mundo referencial que hunde sus raíces en lo más profundo y enriquecedor de nuestra cultura. Porque también se trata de desentrañar nuestra propia mulatez artística y de cumplir así, para nuestra cultura, con un deber *político*, contribuyendo a recuperar, afirmar, conservar y expresar creativamente rasgos señeros de nuestra identidad, haciéndolos al mismo tiempo “estallar desde adentro” para provocar dialécticamente su propia superación. No su sustitución. En rigor se trata de ese incesante enriquecimiento artístico que asegura la continuidad cultural, la conservación de cada instante, y también el nuevo instante, necesario y revolucionario, y revolucionador.

Hemos intentado ir más lejos en varias ocasiones. Eso fue el caso de *Cuba baila*, el de *Un día en el solará* *Nosotros la música* y más recientemente de *Son o no son*, momentáneamente “engavetada” ante otras inaplazables urgencias de su autor. El asalto se repetirá, no dudarlo. Es una permanente tentación de nuestros realizadores. Y debo confesar que esa tentación, que siempre comparto y aliento, no es de las que dejan en mí la sensación de que el tiempo trabaja a nuestro favor. Tal vez porque faltan aún soluciones conceptuales cuyo solo planteamiento exige reflexiones y espacio que esta entrevista ya no resiste.

En cuanto al humor, negro o llano, e igualmente nuestro e inscrito no ya en la historia de nuestras tradiciones artísticas sino en la psicología misma de nuestro pueblo, y en los rasgos de nuestra cultura, podemos repetir que se trata de una urgencia permanente y hasta de una permanente emergencia. Pero el humor recorre todo nuestro cine; y no sólo en las obras sumergidas en el género. Y tanto cuando se toman en serio personajes superados por la historia, o que la historia empuja hacia el despeñadero (humor negro, y esta vez también social), como cuando se trata de rasgos o situaciones inesperadas que supera el ingenio o la imaginación criolla y popular (humor llano y hasta poético), la comedia, o su tono, hacen de nuestro cine expresión cultural de cubanía y cubana introspección. Leí recientemente un interesante y revelador ensayo de una investigadora soviética sobre la acción “heurística” del humor. Y ese ¡Eureka! que anda por debajo de la expresión “heurística”, ese inesperado encuentro de una verdad tras el instante de la paradoja y la sonrisa, o la risa, dice mucho de por qué el criollo puede resolver, a corto plazo y en el marco de una aparente improvisación, no pocas situaciones que exigirán más desarrollo intelectual y cultura: es el recurso del método que ironiza Carpentier, la hazaña del subdesarrollado, *antes y no durante o después* de

la epopeya que supone vencer esa situación histórica, resultado de la dominación imperial, y prolongada secuela de la dependencia.

También el humor cambia de una época histórica a otra. Y para la cultura cubana, que con nuestra sociedad deviene socialista, propone nuevos problemas y eventuales soluciones que sólo los artistas con *su práctica* podrán resolver, y tú y yo, más tarde, replantear críticamente. Porque no analizamos ensayos o especulaciones sino que, con tus preguntas y con mis respuestas, resumimos interrogantes y reflexiones sobre *una práctica*. Ese es nuestro límite. El límite de toda pretensión. Transgredido más allá de ciertas fronteras es ya un clásico del disparate y se paga muy caro. Porque el crítico y los responsables de esferas o espirales también somos una especie de críticos, podemos hacer proposiciones (situar la hipótesis), pero son los creadores y su sensibilización o rechazo, su práctica y obra, la agrupación en movimiento o tendencia, y *su presencia en la historia*, y *en la historia de la cultura artística*, la prueba final de lo posible, y a veces, de lo válido.

#### *Investigaciones, audacias y logros*

Tanto por su estructura lingüística como por su elaboración técnica, la importancia ideológica y actualidad del mensaje, como por sus valores artísticos, investigaciones, audacias y logros, el cine cubano ha alcanzado prestigio innegable. Su nivel es fácilmente comparable en la media superior de las cinematografías más desarrolladas y de más larga vida. Y como este fenómeno cultural que la continuidad nos hace juzgar sin mayor atención resulta sin embargo excepcional, conviene recordar que se produce en un término histórico muy corto, partiendo prácticamente de cero, y en el marco de una producción numéricamente limitada, ya que podemos llegar a producir, cuando las condiciones materiales de nuestro país lo permitan, entre 16 y 20 largometrajes y 60 documentales, cifra que desborda ampliamente la que constituye actualmente nuestra meta posible.

El cine cubano es un cine artístico pero también de comunicación, y gana su primera batalla en nuestras salas cinematográficas, es decir, en el más directo e inmediato contacto con nuestro pueblo.

De entre los 75 filmes de largo metraje estrenados (algunos tienen muy poco tiempo en pantalla), uno alcanzó 2 millones de espectadores, 4 más de 1 500 000 espectadores,



9 más de un millón de espectadores, 13 más de 500 000 espectadores, 24 más de 250 000 espectadores. El promedio de espectadores de cada filme cubano es de 500 000. Debemos subrayar que no se incluyen cifras correspondientes a los cines móviles.

### *La propia imagen*

Nuestro pueblo ha sido y es muy sensible a la presencia en pantalla de su propia imagen o historia, a la de momentos y situaciones claves del proceso global de la revolución cubana y de sus combates internacionalistas y solidarios. Y eso constituye sin duda alguna un importante factor de este probado éxito. El público descubre siempre (al menos hasta ahora) algún valor o intención hasta en los filmes menos logrados o definitivamente mediocres. Porque estarás de acuerdo en que no hay cinematografía alguna, ni arte o movimiento artístico, en que no se malogre algún proyecto: en arte no hay apuestas seguras. Como no las hay en la investigación científica, por ejemplo. Pero es tal el fervor y ansia revolucionarias de reencontrar, afirmar y cuidar y proyectar la propia identidad, que ese público no siempre tan activo y crítico como quisiéramos, resulta mejor crítico que los que nos desdoblamos para juzgarlo. Ese público, de acuerdo con nuestra experiencia, frente al filme cubano no logrado en plenitud, alcanza a descubrir rasgos positivos, valores latentes o dramáticamente menos definitorios de la obra pero que, sin embargo, al recrear un clima moral de determinados personajes, enriquecen el inventario de nuevas experiencias visualizadas y propuestas a la reflexión. De más está subrayar cuán profunda es la diferencia que los separa de los cazadores de fracasos o debilidades, que con gran gozo caen sobre el artista y su obra cuando este no da lo que quiso alcanzar, y a veces lo que de él se espera muy subjetivamente. Este es un problema de la crítica que si quiere ser orientadora no debe callar, pero que, para orientar, tiene que partir de premisas éticas, estéticas, culturales y políticas que merecen especial atención. Y de una reflexión rigurosa que la convierta en creativa y enriquecedora, es decir, constructiva. Actitud ética y estética que no encontramos siempre en los aficionados a problemas tan complejos como el de la crítica cultural. Complejo siempre, y doblemente complejo y comprometido en el socialismo, y más aún en un país que sale del subdesarrollo, y también de un demasiado largo periodo en que el dominio y penetración cultural deformó y conformó muchos valores. Para la crítica cultural lo más importante pasa a ser, por esto, situar claramente sus objetivos. Parece

que tendré que abordar este punto nuevamente, más adelante, y con más tiempo, porque quisiera hacerlo con tanto rigor y sobriedad como reclamo...

No es que agradezcamos o busquemos alguna forma de condescendencia. Es que apreciamos la inteligencia y sensibilidad naturalmente nada profesional, y sin embargo muy aguda, de nuestro público-pueblo.

Pero cerremos este largo paréntesis. Lo importante para esta entrevista y tus preguntas es que nuestro cinc ha logrado plenamente el favor del público cubano.

No sólo en los casos que dieron lugar a esta digresión, sino mucho más comúnmente, y con mayor razón, ante obras que por su valor artístico-político, por su factura técnica y lenguaje, resultan de un poder de comunicación o incitación que presenta particularidades a subrayar. El cine cubano vibra en una cuerda de contemporaneidad estilística, se ha planteado o replanteado búsquedas y elaboraciones que enriquecen la experiencia cinematográfica socialista, y sí aprovechó valiosas enseñanzas artísticas y plásticas del cine soviético, especialmente las lecciones de Eisenstein y Vertov, incorpora un ritmo y frescura cuasi musicales, un desenfado ante la innovación, y una cuota de humor y sensualidad, que sitúan sus obras principales entre las de mayor difusión, popularidad y eficacia ideológica. Y ahora hago referencia a estos valores en términos de circulación y reconocimiento internacional.

## NOTAS

\* *Juventud rebelde*, La Habana, mayo de 1979.