



Índice general

Entrando en materia / 5

I. EL CINE COMO EXPERIENCIA COLECTIVA

La Isla imaginada

Díaz Quesada: El fundador y su público / 15

Las películas del ICAIC en su contexto (1959-1989) / 39

Dialéctica del cineasta revolucionario

El cine de Alea: claves secretas, imagen pública / 79

Una pelea cubana contra la burocracia / 98

Alea bajo palabra / 114

Ética y estética del Nuevo Cine Latinoamericano

Arqueología del Nuevo Cine Latinoamericano
(1959-1979) / 119

¿De qué dramaturgia hablamos? / 148

El Nuevo Cine Latinoamericano y sus críticos:
hacia una redefinición / 155

II. EL CINE COMO EXPERIENCIA PERSONAL

Iluminaciones

La fábula de los siameses: enseñar *cinelitura* / 167

El día que Cesare Zavattini puso en crisis al ECNA/ 176

Filmando esta imagen de Bayamo/ 180

Teresa: retrato de un desafío / 185

El espejo quebrado: cine, comunicación, ideología/ 196

Bocetos y homenajes

Instantáneas / 213

A propósito de *A solas con Solás* / 213

Mayuya o la memoria del cine cubano / 216

Todo Titón en pantalla / 218

El misterio García Espinosa / 221

En el 45º aniversario del ICAIC / 225

Epílogo para aficionados y curiosos

Falsas credenciales / 229

El fatídico 41 / 229

El cine: año II d.H. / 233

¿Usted tampoco entendió *El proceso*? / 242

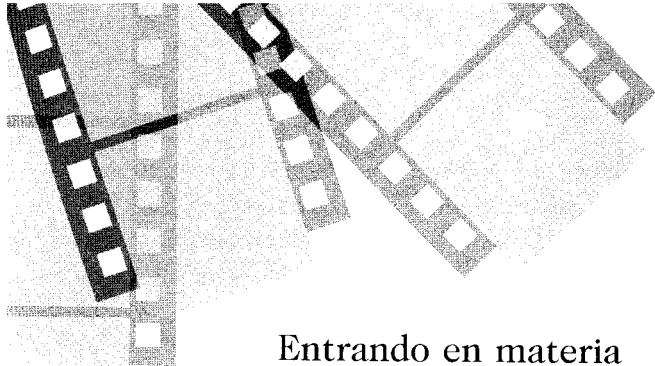
Poética y didáctica del documental / 246

Notas / 265

Bibliografía citada / 311

Índice onomástico / 319

Índice de filmes / 327



Entrando en materia

Supongo que la imagen de cubierta de este libro me exime de abundar sobre su contenido. Se trata –como bien lo percibió el diseñador Masvidal– de un cruce de lenguajes operado desde la perspectiva de ese viejo artefacto que todavía llamamos máquina de escribir. Un joven podrá reconocer entre sus mecanismos el teclado, por ejemplo, pero ya los carretes deben de parecerle curiosas piezas de museo, aunque aquí hayan sido ingeniosamente reciclados como bobinas. La situación me hace recordar un irónico comentario del cineasta mexicano Paul Leduc que he citado en alguna otra parte: “Hubo un tiempo feliz en que el cine era cine y el mundo era mundo. Al cine se iba a soñar y el mundo parecía transformable. Y entonces llegaron los *chips*. Y con ellos, los TBC, los JVC y los VHS y NTSC; y el propio lenguaje empezó a volverse, si no incomprensible, por lo menos raro y desagradable.” La euforia del desarrollo tecnológico, tan ligado por su cara positiva a la democratización del medio –baste pensar en lo que significó para los más jóvenes realizadores, digamos, la llegada del cine digital– se ensombrece a menudo con la comprobación de que la técnica no *hace* arte ni contribuye siquiera a ampliar el horizonte cultural de sus destinatarios. En el otro extremo, el del análisis crítico, antes del desarrollo de la semiótica creíamos que era lícito hablar de cine con el lenguaje del mundo –es decir, el que emplea en sus conversaciones el cinéfilo más o menos instruido– y a nadie se le hubiera ocurrido insinuar que se analizara con rigor *científico* una película o un texto literario, como se exige hoy cuando se trata, por ejemplo, de tesis de doctorado.

Entre nosotros no tendría sentido adelantarse a la posible objeción de que el cine no es arte, sino entretenimiento, porque tal vez en ningún otro país del mundo la prensa, tanto escrita como radial y televisiva, subraye más la sospecha de que esa supuesta dualidad

responde a intereses muy concretos y raras veces legítimos. No obstante, el público nunca decreciente de las telenovelas y las “películas del sábado” pone en evidencia que el debate no puede excluir de antemano el factor educación y, en última instancia, la pregunta sobre los modos en que la propia sociedad organiza la formación cultural y el empleo del tiempo libre de sus miembros, especialmente de los jóvenes. El hecho de que el cine, como medio de expresión y de comunicación, forme parte de esa compleja red de factores, nos autoriza a seguir hurgando en algunos de ellos para tratar de explicarnos la virtud de sus mecanismos y los fundamentos de su alcance social. En esta tarea ineludiblemente colectiva a mí me tocó, durante la década del ochenta del pasado siglo, explorar con colegas y estudiantes uno de los aspectos más desatendidos y polémicos del asunto, el que concierne al guión, la base literaria de la que suele partir todo el proceso de producción audiovisual. Insertada en la política cultural del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), como parte de su propio proceso de desarrollo interno y de su proyección internacional, mi labor consistió en sacar fuerzas de flaqueza para asesorar proyectos de guión y organizar talleres de “guión y dramaturgia” tanto en el seno del organismo como en instituciones culturales de varios países latinoamericanos. La participación en debates internos (véase “El espejo quebrado”) y en seminarios internacionales (“¿De qué dramaturgia hablamos?”) se daba por descontada. Al fundarse la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV) repetí la experiencia de los talleres, ahora con un programa adaptado al plan de estudios y con jóvenes procedentes de toda América Latina y de algunos países de África. De esas enriquecedoras aventuras docentes dan cuenta varios de los trabajos reunidos aquí, algunos totalmente inéditos, como es el caso del último, destinado a mis alumnos de la EICTV aunque nunca concluido (por cierto, el lector no tardará en advertir que es precisamente la ausencia de los documentales lo que hace tan precario el panorama que intento mostrar en la primera sección del volumen; sin su perfil documentalístico –sin los rasgos que le aporta la obra de Santiago Álvarez, por ejemplo–, el rostro del cine cubano en su etapa de fundación se hace irreconocible).

Si enseñar *cinelitura* a los jóvenes con vocación de cineastas es una tarea difícil, ello no se debe al objeto mismo de estudio –cuyas leyes están perfectamente codificadas y pueden estudiarse en manuales asequibles y siempre útiles– sino al hecho de que el oficio de guionista no tiene un claro estatus profesional –lo que no debe sorprender, en países donde apenas se hace cine– y al predominio que por razones prácticas, cuando se trata de la formación de principiantes, ejerce el género documental en los planes de estudio. Desde Dziga Vertov hasta hoy, la palabra *guión* es anatema para los practicantes del género, y sin embargo en el aula uno no puede dejar de mencionarla cuando afirma que *existe* una dramaturgia del documental, aunque los problemas que ello plantea no suelen resolverse *antes* sino *después* de la filmación, en el dúctil y desafiante espacio de la moviola. Al empezar las clases el estudiante no sabe exactamente lo que es un guión pero sabe, como una verdad revelada, que el cine es imagen. Ha *visto* tanto y *leído* tan poco, ha disfrutado de tantas películas de acción y de tan pocas obras de teatro, se ha sentado a *pensar* tan raras veces en la multiplicidad de elementos expresivos que confluyen en el lenguaje fílmico, que tiende a rechazar como pura retórica todo lo que huelga a palabras o teoría. Añádase a ello el hecho de que en el cine argumental el guión es un componente indispensable, pero invisible (¿quién ha oído alguna vez exclamar a un espectador entusiasmado: “¡Qué bueno estaba el guión de esa película!”?) y se tendrá una idea del esfuerzo que supone enseñar *cinelitura* a jóvenes que no pueden contener su impaciencia por acabar de salir a la calle y empezar a tragarse el mundo, imagen tras imagen, con el insaciable visor de su cámara. De manera que el maestro o el coordinador de talleres debe tener, además de capacidad profesional, la habilidad o la astucia necesaria para transmitirle al estudiante la convicción de que es un cineasta, sí, pero perteneciente a una tradición que se remonta a Scherezada y los trágicos griegos, al *Popol-Vuh* y *El Periquillo Sarniento*, a modos de actividad mental y social sin los cuales no habría cuentos, ni mitos, ni personajes dramáticos, ni películas..., o al menos el tipo de películas que aspirábamos a hacer algún día nosotros mismos. Lo que él está obligado a aportar a esa tradición, además de su propio talento creativo, es su

dominio de la gramática del cine, pues la obra literaria en sí misma no es *cinematográfica* (lo que no autoriza a decir, como hacen los idólatras del medio, que una *buen*a historia es siempre el anuncio de una *mala* película). Recuerdo que para elevar no sólo el nivel técnico de los estudiantes sino también su nivel de autoestima, armé un prontuario al que le puse, como epígrafe, esta provocadora observación de Kurosawa: “Con un buen guión, un buen director puede hacer una obra maestra; con el mismo guión, un director mediocre puede hacer una película aceptable; pero con un guión malo, ni siquiera un buen director puede hacer una película buena.” Yo creía —creo— en el orgullo profesional, y por consiguiente estaba convencido de que si el aspirante a guionista lograba interiorizar ese criterio —el de la decisiva importancia de su papel— podría empezar a escribir su guión con el mismo empeño e igual expectativa que los que alentarían al director y su equipo cuando salieran a filmarlo, sobre todo en un medio como el nuestro, donde ni los directores, ni los guionistas, ni el producto de su trabajo estaban sujetos a las leyes de la oferta y la demanda, es decir, a lo que Lawson llama sin rodeos “la fuerza corrosiva y restrictiva del vínculo monetario”.

Dividí el material en dos grandes secciones, cada una de las cuales se subdivide en pequeños conjuntos temáticos. En la primera sección trato de explicarme lo que ocurrió cuando fracasaron en Cuba los esfuerzos iniciales por crear un cine nacional y cuando, casi medio siglo después, se estableció finalmente una industria de cine. Desde otra perspectiva —y en dirección inversa— repito más adelante el esquema en lo que atañe al movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, que después de una década de auge empezaba, como proyecto colectivo, a dar señales de agotamiento. El núcleo temático dedicado a Gutiérrez Alea, que intercalé entre los dos anteriores, es de hecho un complemento del primero, inseparable de éste. La segunda sección intenta dar testimonio de los retos que tuve que enfrentar cuando cambié ocasionalmente de identidad profesional adoptando aquí y allá las máscaras de crítico, director y guionista de largometrajes de ficción. El primer caso lo ilustro con las “falsas credenciales” de algunas reseñas escritas en los años sesenta; el segundo, con la experiencia de

filmación –en mi propio pueblo, al que regresaba después de varios años de ausencia– de *¡Viva Cuba Libre!*, un documental didáctico sobre el inicio de la gesta del 68 patrocinado por el Departamento de Cine Educativo del Ministerio de Educación, donde ya a mediados de los años setenta, por cierto –y a instancias de su audaz e infatigable directora, Marcia Leiseca– yo había dirigido otros dos cortos, dedicados a *Cecilia Valdés* y a la poesía de Nicolás Guillén, respectivamente. El tercer caso –el de mi flamante condición de guionista de largometrajes, en la que debuté a principios de 1979 con *Aquella larga noche*, de Enrique Pineda Barnet– queda representado aquí por algunas reflexiones sobre el proceso de elaboración, ese mismo año, del guión de *Retrato de Teresa*. El otro conjunto temático incluido en esta sección bien pudo haberse situado en la primera, porque al igual que el dedicado a la obra de Alea es inseparable de la historia del ICAIC, aunque se trate de un simple homenaje personal a algunos de sus protagonistas. Todas resultaron ser experiencias enriquecedoras, pero todavía me pregunto por qué accedí a desdoblarme en tan diversos personajes, cómo pude caer en las insospechables trampas de un oficio tan monótono y austero como el mío –crítico literario–, que sólo tiene en común con los guionistas, por ejemplo, el reto de la página en blanco. Fue la época.

Dos comentarios sobre esta edición, para terminar. El primero, a propósito de las notas. Espero que al lector habituado a las notas al pie de página no le resulte engorroso tener que buscarlas al final del volumen. La decisión de agruparlas de ese modo es, de hecho, una tácita invitación a prescindir de ellas en el caso de que la lectura fluyera normalmente, sin reclamar desplazamientos más o menos eruditos. Eso no significa que carezcan de importancia o que se limiten a la información puramente bibliográfica. Al contrario, algunas intentan ser complementos necesarios del texto principal y otras aportan información valiosa para el especialista. Pero bastaría una rápida ojeada a la sección para darse cuenta de que la mayoría de las notas puede ser pasada por alto, sin necesidad de convertir la lectura en un inútil, constante y esta vez sí, engorroso ejercicio de ida y vuelta. El segundo comentario –que por su importancia bien podría ser el primero– se refiere a los

agradecimientos. Fue Silvia Gil, mi compañera de toda la vida, quien durante años me insistió en que reuniera y publicara estos papeles dispersos. El hecho de que la recomendación viniera de tan cerca me hacía temer que no fuera totalmente objetiva. Y un día llegué a la conclusión de que la única manera de saberlo a ciencia cierta, era –para decirlo con la vieja fórmula de cortesía– sometiénolos a la consideración del público. A ese instante de confusión o lucidez –y al entusiasmo y profesionalidad con que el equipo de Ediciones ICAIC acogió la idea– debe ahora el lector la posibilidad de juzgar por sí mismo.

A. FORNET

La Habana, verano de 2007