

Del cine de la decadencia al cine posindustrial

Raydel Araoz

Luego del derrumbe del sueño de prosperidad agrícola, con el fracaso de la zafra de los diez millones, nacen las primeras coordenadas de un cine cubano de tema industrial. Es posible que el mal precedente que dejó esa zafra haya contribuido a fortalecer la necesidad de un proyecto de diversificación industrial para el desarrollo de la nación. Esta nueva utopía se monta sobre la plataforma de una revolución que había nacido como agraria —por su programa y por las leyes que emitió al alcanzar el poder— y que depositó en aquella megazafra, es decir, en el esfuerzo agrícola y en la industria exclusivamente azucarera, la piedra angular del anhelado salto del subdesarrollo al desarrollo. Sin renunciar por este fracaso a la producción de azúcar, se abrió entonces el sueño industrial a otros sectores: los centrales más importantes tendieron a convertirse en grandes colosos, cuyo perfil productivo se diversificaba hacia otros renglones como ron, melaza, papel o madera contrachapada. Esos gigantes contribuyeron a fomentar la representación de un imaginario industrial.

En el cine este proceso marcó la llegada del obrero al rol protagónico del cambio social. Si revisamos las películas cubanas de los años sesenta, el campesino, el guerrillero, el miliciano y, un poco más tarde, el mambí, habían llevado ese papel de héroe transformador de su realidad, en escenarios sobre todo rurales. También el campo cubano, como espacio de representación, había cambiado con respecto al periodo prerrevolucionario, dejando atrás la relación idílica y folclórica que el melodrama estableció con el paisaje para convertirlo en el lugar de la producción y los conflictos sociales, dentro de una estética realista. Mientras tanto, la industria, prácticamente inexistente como tema en nuestra cinematografía, comienza a asumir un rol protagónico, inicialmente en el documental. El asunto de estos materiales giraba siempre en torno a un mismo eje sostenido entre dos polos: por una parte, el desarro-



¿ESTA ES NUESTRA TRINCHERA? ¿CUAL ES LA TUYA?



De cierta manera (1974)

llo económico como idea de progreso y, por la otra, los problemas de la Revolución para alcanzar ese desarrollo. Paulatinamente, la ficción se apropia del universo fabril. Entre estos nuevos filmes de tema industrial, el documental *Taller de Línea y 18* (Nicolás Guillén Landrián, 1971) y la ficción *De cierta manera* (Sara Gómez, 1974) fijan un paradigma de *avant-garde* y marcan la entrada triunfal de la clase obrera al centro de interés temático de las realizaciones del ICAIC. Hacia el futuro ya no importará si la película transcurre en el campo o en la ciudad. En cualquier caso, la tendencia será enfocar los conflictos entre obrero y funcionario en el central, la granja, la mina, el puerto o la fábrica. El pequeño productor, en cambio, se disuelve en las cooperativas cuando la Revolución, ya segura en el poder, proyecta la imagen de cohesión nacional en torno a sus estructuras. Películas como *Polvo rojo* (Jesús Díaz, 1981) ya anuncian la consolidación de este cine industrial con su fe en que todos los problemas se pueden solucionar dentro de Cuba: con nuestros recursos naturales, con las personas que nos quedamos aquí. El filme nos hace ver también cuánto han pasado de moda las búsquedas formales de las décadas anteriores.

Paralelamente a estas películas de ambiente fabril evoluciona un tipo de cine histórico. Entre ambos se configura la representación fílmica que justifica determinado modelo de desarrollo económico, político e ideológico del país. El cine industrial¹ explica, desde aquel presente, la lucha por el progreso y la esperanza de alcanzar, mediante la producción colectiva, un alto nivel de desarrollo económico y social en el futuro. Al situar en un tiempo anterior las fuentes de nuestros males, el cine histórico ilustra los motivos por los cuales el subdesarrollo persiste en el presente, y despierta en el espectador la necesidad de librar un combate sin cuartel contra las «lacras» del pasado.

Este cine seguiría consolidándose a lo largo de los años ochenta, con sus modelos de representación dentro de la estética realista que monopolizó la filmografía cubana. Sin embargo, la crisis social de los noventa abre una fisura en ese paradigma realista cuando sus recursos de ilusión estética utilizados para representar la realidad comienzan a distanciarse de lo representado y a crear, en cambio, una desilusión. Esta ruptura genera dos caminos: la salida de la estética realista hacia un cine onírico, absurdo, con elementos fantásticos —*Madagascar* (1994) y *La vida es silbar* (1998), ambas de Fernando Pérez—, y la reformulación del realismo social, bien hacia la comedia costumbrista² en torno a la crisis, bien hacia el melodrama, género que había sido desplazado por el cine social de la Revolución, aunque no erradicado, como quizás se deseó cuando se trataba de olvidar nuestro pasado cinematográfico. Emerge también de esta crisis un cine de la decadencia, que va a desplazar el optimismo reinante por al menos tres décadas. De este cine de la decadencia, de base realista, se desprende como una de sus variantes el cine posindustrial.

Pasada la gran crisis de los noventa, cuando el país reorienta su economía hacia los servicios, y los sectores tradicionales como el azucarero prácticamente desaparecen, despegamos nuestro cine posindustrial. Llega también una nueva generación de cineastas,³ cuyos fondos ya no dependen de la subvención estatal. Y como mismo el cine industrial comenzó en el pasado a hacerse fuerte desde el documental, el cine posindustrial nace en este género que, entre nosotros, ha sido conceptualmente el más dinámico.

Aunque ambas tendencias —la industrial y la «pos»— tienen un mismo arranque en el documental, sus orígenes son diferentes. El cine industrial nace del documental didáctico, de la exposición de los procesos productivos. Más adelante, cuando el interés temático se desliza hacia la vida en la fábrica y la intimidad del obrero, llega a la ficción. El cine posindustrial comienza con la imagen de un obrero sin fábrica. El documentalista intenta atrapar la ausencia, la memoria de lo perdido: el espacio de la fábrica y sus relaciones sociales. Quizás la preocupación por ese no-espacio donde la gente vive ahora ofrece a este cine esa condición de limbo donde el tiempo transcurre entre dos vectores: uno que pasa a través de la noción física del espec-

tador, como sucesión de acciones que simulan ir hacia adelante, hacia un futuro inimaginable, sin horizonte, mientras el otro discurre por el plano afectivo que se encuentra anclado en el pasado. Estas nociones del tiempo se oponen y se anulan, generando un estancamiento temporal donde quedan atrapados los personajes, cuya vida simbólica yace en el recuerdo. Allí la memoria actúa como un espectro que los persigue en su presente sin motivaciones, abrumado de una actividad que no porta peripecia.

Una de las primeras películas posindustriales fue *deMoler* (2004). En este cortometraje documental, su director, Alejandro Ramírez, registraba el impacto social y emocional que tenía para un batey el desmontaje del central que históricamente había sido su forma de vida laboral y su espacio de vida social y familiar. Un aire nostálgico mueve las cañas que ninguna combinada cortará, que ya nunca se molerán, porque el central no existe, y ese viento suave, esa imagen, se convierte en la metáfora que le permite a Ramírez documentar el estado de desgaste de una comunidad descolocada, no solo por la pérdida de su fuente histórica de trabajo —los trabajadores serán recolocados en otros empleos, en otras tareas—, sino por el naufragio de una identidad cultural. Tras *deMoler*, la imagen del central abandonado invadió el audiovisual cubano como un fantasma aún hoy temido y evitado en nuestros medios de difusión.

El tiempo muerto, que antiguamente, cuando había una gran producción azucarera, fue un tema literario y social, y marcaba un tipo de situación laboral del obrero agrícola (el machetero), vuelve ahora en la no producción. Solo que en este caso no ocupa un periodo de excepción, sino que, en el presente del filme, abarca el tiempo total de la vida del batey. La prolongación de ese estancamiento emerge como metáfora en este cine decadente que toma como eje de sus conflictos el cierre, desmontaje y muerte del central. El filme *Melaza*⁴ (2013), de Carlos Lechuga, se centra en el tiempo muerto en que se ha convertido la vida de sus personajes una vez que el central ha terminado su vida útil, y sobreviene una monótona cotidianidad que no cesa. El título de la película es una imagen de esa detención, los personajes se mueven en una melaza temporal, cuya densidad los empantana en su realidad, privándolos de sus sueños.



Melaza (2013)



La obra del siglo (2015)

Fuera de la imagen del ingenio, que ha sido para el cine posindustrial su despertar y su centro, *La obra del siglo* (2015), de Carlos M. Quintela, abre la ficción a otro espacio, la Central Electronuclear de Juraguá, y a otra forma de producción, la energía atómica. A diferencia del coloso azucarero, de larga tradición en el país, la central electronuclear es la fábrica que no existió, es el espacio de la memoria de un sueño, porque allí solo estuvo la promesa de una industria y porque el lugar físico, la ciudad de Juraguá, se fundó sobre el sitio donde la utopía deviene distopía. La película de Quintela explora estas realidades superpuestas desde la familia. Tres hombres solos, obligados a convivir en un apartamento, se convierten en símbolo de tres épocas y de tres frustraciones atrapadas en aquella tierra fantasma. La estructura alterna imágenes documentales del tiempo en que se construía la electronuclear con el presente de esa ciudad donde toda la construcción se ha abandonado y el pueblo parece sumido en eterno letargo. *La obra del siglo* dibuja la estética de un nuevo realismo: lo onírico se hace presente en la vida de los personajes, se visualiza de súbito y nos abandona, pero sin llegar a sacarnos del realismo ni de lo grotesco que atraviesa las situaciones y personajes del filme. Con esos matices construye Quintela su historia, un microrrelato de frustración familiar que se conecta con el macrorrelato del naufragio de una comunidad. Así, cuando asistimos al viaje en lancha que rutinariamente hacen los pobladores para salir y entrar en la ciudad, sus pensamientos nos invaden con esas voces en *off* como si flotaran sobre las aguas. Cada rostro es una historia trunca que sobrenada en el presente, llevada por el lanchero a la otra orilla, a la zona muerta de Juraguá.

No hay alegrías en nuestro cine posindustrial, su existencialismo crítico se alza para reflexionar sobre nuestro pasado reciente, para dar testimonio de los avatares de un país que no alcanzó los beneficios de la era industrial y se ve abocado a los rigores de la nueva era. El cine posindustrial ha puesto una pausa necesaria para preguntarnos: ¿quiénes somos?, ¿hacia dónde vamos?



1 La denominación de «cine industrial» que emplea el autor se refiere, de aquí en adelante, a los filmes cubanos concentrados en temáticas o ambientes industriales, fabriles. No debe confundirse con la categoría filmológica de «cine industrial» que designa un conjunto de filmes mayormente genéricos, de intención comercial y producidos en serie, cual prototipos mil veces replicados por las industrias culturales modernas. De modo que el cine posindustrial se refiere, en este texto, al cine cubano producido luego de la crisis del Periodo Especial y el declive en el principal renglón exportable. (Nota de la redacción).

2 Se trata de una evolución de la comedia de los ochenta, solo que en los noventa la tendencia es hacia una comedia urbana, sin aires triunfalistas.

3 Algunos rasgos quizás permitan ubicar en una generación a aquellos cineastas que inician su trabajo en los primeros quince años del milenio:

a) En su mayoría nacieron entre 1970 y 1985.

b) Pudiera decirse que es una generación formada en el video y no en el celuloide, como lo habían sido los cineastas hasta los noventa.

c) A diferencia de generaciones anteriores, se forman fuera del ICAIC, el cual tenía hasta entonces no solo el monopolio de la producción, distribución, exhibición y conservación, sino también el de la enseñanza, ya que el cine se aprendía como un oficio, escalando por las distintas plazas que hubiera disponibles, según la especialidad. Por eso, esta generación tiene una independencia mayor con relación a la industria nacional. La mayoría de estos cineastas —sobre todo en el campo de la dirección— se han formado en escuelas de arte —Instituto Superior de Diseño (ISDi), Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños (EICTV), Facultad de Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual (FAMCA) del Instituto Superior de Arte (ISA), etc.— o en la televisión, que, en este tiempo, cuando se borran las antiguas distancias entre cine y video, llegó a ser el sitio por excelencia del video, y ha formado a una gran parte del personal técnico cinematográfico. Existe también una abundante formación de autodidactas, gracias a la democratización del acceso a los equipos de filmación, edición y audio, prácticamente inasequibles en el país antes del año 2000.

d) Por el hecho mismo de ser una generación que emerge de la periferia de la industria, trae consigo una forma radicalmente diferente de pensar la producción de cine. Para esta generación, el cine no está sujeto a los financiamientos que le otorgue la institución, sino que directores y productores se piensan proyectos que puedan financiarse fuera de los fondos estatales. Y esta forma de pensar ha contaminado hoy a la misma industria cinematográfica, que espera que incluso las películas presupuestadas consigan fondos internacionales.

4 *Melaza* es una de esas raras coproducciones entre el ICAIC y una productora independiente cubana: Quinta Avenida. Esta asociación generó no pocas discrepancias, que prácticamente llevaron a la frustración de estos encuentros.

5 En el documental ya habían aparecido otras áreas productivas como la industria minera.

Raydel Araoz (La Habana, 1974)

Ha publicado: *Réquiem para las hormigas* (2008), *Casa de cita* (2010), *Las praderas sumergidas. Un recorrido*

a través de las rupturas (2015, Premio Alejo Carpentier de Ensayo), *Imagen de lo sagrado. La religiosidad en*

el cine cubano de la República (1906-1958) [2017]. Ha dirigido: *Retornar a La Habana con Guillén Landrián* (2013, en codirección con Julio Ramos) y *La isla y los signos* (2014, Premio DOCTV Latinoamérica), entre otras.