TEMAS

CULTURA IDEOLOGÍA SOCIEDAD

número 27 / octubre-diciembre 2001

COLARSE EN EL CINE

¿Marginales de qué?

Paradisíaco, quijotesco

BUENA VISTA BIS

TEMAS
CULTURA IDEOLOGIA SOCIEDAD

no. 27, octubre-diciembre de 2001. Nueva época.

SUMARIO

ENFOQUE
Cine cubano
vuelto a ver

Apuntes para la historia
del cine cubano de ficción.
La producción del ICAIC (1959-1989) / 4
Ambrosio Fornet

La utopía confiscada.
De la gravedad del sueño
a la ligereza del realismo / 17
Juan Antonio García Borrero

El cine cubano
o los caminos de la modernidad / 28
Julio García Espinosa

La mirada de Ovidio.
El tema de la emigración
en el cine cubano de los 90 / 37
Desirée Díaz

Otro usos, otros públicos:
el caso de *Fresa y chocolate* / 53
Marvin D´Lugo

Titón y lo intertextual / 63
Michael Chanan

CONTROVERSIA
¿Entendemos
la marginalidad? / 69
Juan Valdés Paz
Gisela Arandia
Mayra Espina
Ángela Ferriol
María Gattorno
Ernel González
José Luis Martin
María Regla Barbón
Bárbara Oliva
Pedro Luis Sotolongo
María del Carmen Zabala

ENTRETEMAS

98 / *Paradiso*:
la lucha de Eros y Thánatos
Margarita Mateo Palmer

114 / *«I'll be your mirror!»*
o el retorno de Don Quijote de La Mancha.
Posmodernidad, razón y orden moderno
Carlos A. Gadea

LECTURA SUCESIVA

126 / El sublime encanto
de la nostalgia cultural
Román de la Campa

133 / La excusa.
Semiosis, ideología y montaje
en *Buena Vista Social Club*
Rufo Caballero

CORRESPONDIENDO
141 / Miguel Barnet

TEMAS
CULTURA IDEOLOGIA SOCIEDAD

CONSEJO EDITORIAL

RAFAEL HERNÁNDEZ, Director
DENIA GARCÍA RONDA, Subdirectora
ALFREDO PRIETO GONZÁLEZ, Editor jefe
FRÉMEZ, Asesor artístico

JORGE L. ARCOS
NATALIA BOLÍVAR
RUFO CABALLERO
RAQUEL CARRIÓ
ANA CAIRO
MAYRA ESPINA
JORGE IBARRA
NELSON P. VALDÉS
VICENTE GONZÁLEZ CASTRO
JOAQUÍN SANTANA CASTILLO
PEDRO MARTÍNEZ PÍREZ

Temas es una publicación trimestral, dedicada a la teoría y el análisis de los problemas de la cultura, la ideología y la sociedad contemporáneas. Está abierta a la colaboración de autores cubanos, caribeños, latinoamericanos, y de otros países. Los artículos expresan la opinión de sus autores.

Los manuscritos y la correspondencia deben enviarse a:

Revista Temas
Calle 23 #1155, 5º piso
e/ 10 y 12, El Vedado,
Ciudad de La Habana, Cuba.
CP 10400.
Tel/Fax: (53-7) 55 3010
Email: temas@icaic.inf.cu

No se devuelven originales no solicitados. Prohibida la reproducción de los artículos publicados en Temas por primera vez sin la debida autorización.

Este número de Temas fue posible gracias a la contribución del Fondo para el Desarrollo de la Cultura y la Educación. Fotomecánica e impresión: Quebecor Impreandes S.A., Colombia. ISSN 0864-134X.

Precio por ejemplar en Cuba: $ 10.00 (MN).

La obra que aparece en la cubierta, «Sin título», de Alfredo G. Rostgaard, fue creada expresamente por el artista para este número.

Diseño de cubierta: Irelio Alonso. Asesor editorial: Emilio Hernández Valdés.. Composición: Aníbal Cersa. Emplane y promoción: Vani Pedraza García. Secretaria de redacción: Gladys García Durán. Coordinador en México: Ernesto Rodríguez Chávez.

TEMAS no. 27: 4-16, La Habana, octubre-diciembre de 2001.

Apuntes para la historia del cine cubano de ficción.
La producción del ICAIC (1959-1989)

Ambrosio Fornet

Crítico y editor. UNEAC.

Al ser fundado, en 1959, el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) tenía por delante una tarea gigantesca: la de crear y promover un movimiento cinematográfico partiendo virtualmente de cero. Había que comenzar transformando no solo el carácter de un producto —el tipo mismo de películas que realizar—, sino de todo un proceso, el sistema de producción y exhibición de películas tal como operaba en los marcos de la vieja sociedad.

En busca del interlocutor

En 1960 se produjo la nacionalización de las grandes empresas de distribución y exhibición cinematográficas, coronada en los cinco años siguientes con la compra de las salas que pertenecían a pequeñas empresas o propietarios individuales. En 1965, el ICAIC poseía ya todo el sistema de distribución y exhibición del país, y entretanto se había ido planteando una estrategia de desarrollo centrada en «la búsqueda de un nuevo interlocutor»[1] capaz de apreciar y exigir formas de comunicación descolonizadas y participativas.

He llamado «fase de exploración» a la que se extiende de 1959 a 1965, que en cuanto a largometrajes de ficción produjo dos filmes, ambos en 1960: *Cuba baila* e *Historias de la Revolución*, de Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea, respectivamente, estrenadas en orden inverso porque la segunda pareció más atractiva desde el punto de vista temático.

En el marco de un nuevo tipo de comedia costumbrista, donde el humor y la música contribuían a poner de manifiesto la intención de crítica social (dirigida hacia formas de conducta pequeñoburguesas y colonizadas), *Cuba baila* inauguró una corriente temática que todavía no parece haberse agotado. Desde el punto de vista estilístico, ambas películas pagaban tributo al neorrealismo, no solo por la formación académica de sus directores, sino también —y quizás

La primera versión de este trabajo apareció en francés en *Le cinema cubain*, editado por Paulo Antonio Paranagua (París, Centre Georges Pompidou, 1990). La estructura de esa compilación —en la que se dedicaban estudios específicos a Tomás Gutiérrez Alea y Humberto Solás, por ejemplo— determinó la escasa presencia de ambos directores en este panorama. Una versión abreviada se publicó como separata en la revista *Encuadre*, de Caracas, en 1993.

sobre todo— porque en ese momento de tanteos y urgencias expresivas la estética neorrealista parecía indicar un camino, dado su estrecho vínculo con la realidad inmediata, lo que a su vez se traducía en formas de producción menos costosas y en una dramaturgia ajena a lo espectacular. La participación de Otello Martelli —el fotógrafo de Rosellini en *Paisa*— en la película de Alea, y de Zavattini en *El joven rebelde*, la segunda película de García Espinosa, contribuyó tal vez a reforzar la orientación estética de los directores cubanos.[2]

Hubo también un aporte en el plano de la estructura narrativa. La división por cuentos y episodios —casi siempre unidos entre sí por un simple nexo temático— provenía justamente de *Paisa*; fue vista como una solución providencial, y empleada con desigual fortuna en varias películas de esta etapa.[3] La otra «solución» fue hacer coproducciones u ofrecer la dirección de películas a cineastas extranjeros para que nuestros artistas y técnicos, integrados a los equipos de filmación, pudieran entrenarse como asistentes u operarios. Solo dos de las ocho películas realizadas entre 1961 y 1963 fueron dirigidas totalmente por cubanos; y únicamente Alea hizo prometedoras incursiones en más de un género con *Las doce sillas* (1962) y *Cumbite* (1964). Lo demás se disolvía en la anécdota, el amateurismo, los intentos de aclimatar la Nueva Ola, y los balbuceos de una dramaturgia que no acababa de hallar el punto de equilibrio entre la épica y el drama. Era un problema de óptica, no de inexperiencia, pues lo mismo les ocurría a los directores extranjeros —el uruguayo Ugo Ulive, en *Crónica cubana*, el francés Armand Gatti, en *El otro Cristóbal* , el soviético Mijaíl Kalatozov, en *Soy Cuba*— que apelaron a las más diversas modalidades dramáticas para tratar de dar una nueva visión de Cuba o América Latina —el drama psicológico, la sátira fantástica, la epopeya socialista— y todo resultó ser tan esquemático o exótico que no lograron convencer a nadie.

El despegue (1966-1969)

Con raras excepciones, nuestros filmes argumentales habían venido dando la visión de un mundo eminentemente urbano, centrado en los conflictos individuales o en la condena moral de la sociedad prerrevolucionaria. El ámbito rural, en su costado épico —lucha de los guerrilleros en la Sierra Maestra, formación de la conciencia revolucionaria entre los campesinos— no había vuelto a aparecer en el género desde que Alea y García Espinosa lo introdujeron a principios de la década. Prevalecía entonces en los filmes de ficción un lenguaje que ya empezaba a ser irremediablemente arcaico —desarrollo lineal de la historia, cámaras casi inmóviles, modos de actuar y de iluminar convencionales— y que se había ido transformando gradualmente, tanto en la obra de los veteranos como de los principiantes, por la influencia de la Nueva Ola, del *Free-Cinema* y, sobre todo, de nuestro propio movimiento documentalístico, que en su vertiginoso desarrollo comenzaba a proponer una estética más espontánea (y que se había hecho técnicamente viable con la adquisición de nuevas cámaras). El vuelco era, por tanto, previsible; no obstante, el mediometraje *Manuela* (1966) de Humberto Solás, produjo el impacto de lo inesperado. Solás apenas tenía veintitrés años y alguna experiencia compartida en la dirección de cortos argumentales.[4]

Aunque la historia de *Manuela* no era nada del otro mundo —una joven campesina de la Sierra Maestra que se rebela contra la injusticia y a través del amor a un guerrillero asume la ética revolucionaria—, sus contextos, por sí solos, aportaban una gran carga semántica. Aquella atmósfera insólita, el acento típicamente serrano de la improvisada actriz (Adela Legrá), la belleza salvaje de su rostro anguloso, esa mezcolanza nunca antes vista en la pantalla, produjo una especie de anagnórisis colectiva, el reconocimiento de una estética mestiza profundamente arraigada en la idiosincrasia popular. Factor importante del éxito fue, pues, la fotografía de Jorge Herrera, de quien puede decirse que en esta etapa transformó —literalmente hablando— la imagen del cine cubano.[5] Un crítico observa, con razón, que el encanto visual del filme se impone desde el principio gracias al «acertado empleo del lente y los encuadres, el cuidado del ritmo y, sobre todo, el hábil manejo de la cámara en mano»; y añade que al compararse con las primeras películas del ICAIC, *Manuela* muestra «la distancia que, en términos de evolución lingüística, recorrió el cine cubano en unos pocos años».[6]

Dos comedias de asunto contemporáneo completan la exigua producción de 1966: *Papeles son papeles*, de Fausto Canel, y *La muerte de un burócrata*, de Alea. La primera acabó frustrándose por falta de coherencia narrativa, aunque partía de una idea promisoria: el súbito cambio de moneda que se realizó en 1961 para desvalorar los billetes de banco sacados clandestinamente del país; la segunda, en cambio, tuvo un éxito espectacular de crítica y de público y ha pasado a ser un clásico del género. Algo parecido ocurrió al año siguiente con *Las aventuras de Juan Quinquín*, de García Espinosa, cuyos millones de espectadores la convirtieron en una de las más populares películas cubanas, hecho en el que sin duda han influido amplios sectores del público adolescente y de provincias. Basada en una novela de aliento picaresco, escrita por Samuel Feijóo, el filme cuenta, a su modo, la historia de un avispado