



**LOS DIRECTORES
LOS DIRECTORES
LOS DIRECTORES**

H A B L A N

Motivaciones de un aniversario o respuesta inconclusa a un cuestionario que no tiene fin

Santiago Alvarez

Yo nací hace algún tiempo... digamos, algunos años atrás... allá dentro de nuestra llamada ERA REPUBLICANA... de cuando existía

*el tiempo muerto
un millón de desocupados
un 38% de analfabetos*

*un solo hospital rural
con diez camas para toda
la población campesina*

y para que no pudiéramos saciar nuestra sed física

*seis represitas con que
irrigar toda la Isla*

Era la época en que no había libreta de racionamiento para

*la prostitución
el juego
los desahucios
los desalojos*

y trescientos mil automóviles circulaban por el asfalto habanero, mientras

*300,000 campesinos de la
Sierra Maestra no recibían
asistencia médica alguna.*

Recuerdo que en los cines de barrio, los domingos, íbamos a ver las películas de «cowboys», donde los malos —que eran los indios— le arrancaban las cabelleras a los buenos que eran los blancos de ojos azules; y los artistas cubanos cantaban en las guaguas para ganarse la vida... y niños limpiabo-

tas hacían coro a turistas 'yanquis pidiéndoles «pennies» y «níqueles»... 37
Era, en fin, la época cuyas imágenes se encuentran en las bóvedas de nuestros archivos y sólo usamos en las retrospectivas filmicas de nuestras producciones o también nos sirven de paralelo para describir cómo viven aún los habitantes del resto de latinoamérica, o digamos mejor, del *tercer mundo*.

*LA REVOLUCION ES LA RUPTURA
RADICAL CON TODO LO QUE
HASTA ESE MOMENTO HABIA
NEGADO Y DEFORMADO NUES-
TRAS NECESIDADES Y POSIBI-
LIDADES DE NACION LIBRE Y
SOBERANA*

*AL MISMO TIEMPO LA REVO-
LUCION RESCATA EL
PASADO COMO TRADICION
FORMADA EN SUS MOMEN-
TOS DE AUTENTICA VAN-
GUARDIA. ES ASI ENTONCES
QUE TODO CIUDADANO
TIENE LA POSIBILIDAD DE
SER COHERENTE CON SU
HISTORIA, CONSECUENTE
CON SU PRESENTE Y FUENTE
CREADORA DE FUTURO.*

Y efectivamente, la República colonizada comenzó a desaparecer con la Rebelión del 59 y a cada golpe del imperio el contragolpe certero y oportuno profundizando en las masas cada vez más el concepto filosófico-marxista que irremediamente conlleva esa lucha de *ataque y contraataque*.

Y todo un sistema se desmoronó. Y por primera vez un país encontró su destino.

La Crisis de Octubre hizo ejemplar la dignidad de un pueblo y fuimos coherentes con la Historia de nuestros antepasados —con el Incendio de Bayamo y los Mangos de Baraguá— y la *cabeza propia* con la que pensábamos, estuvimos dispuestos a dejar en el camino antes que bajarla en la *capitulación*...

- 38 Una revolución que no sólo ha librado esas batallas *fuera*, sino que además ha librado otras no menos importantes *dentro* como lo han sido las luchas contra el

sectarismo
burocratismo
dogmatismo
seguidismo
facilismo
liberalismo

no puede engañar a nadie, ni puede levantar sospechas a los que en una forma u otra han desarrollado su inteligencia.

CUANDO LA REVOLUCION
TOMO EL PODER SE PRODU-
JO EL EXODO DE LOS
DOMESTICADOS TOTALES;
LOS DEMAS, REVOLUCIONA-
RIOS O NO, VIERON UN
CAMINO NUEVO. LA INVE-
STIGACION ARTISTICA COBRO
NUEVO IMPULSO. SIN EM-
BARGO, LAS RUTAS ESTABAN
MAS O MENOS TRAZADAS
Y EL SENTIDO DEL CON-
CEPTO *FUGA* SE ESCONDIO
TRAS LA PALABRA *LIBER-
TAD*. EN LOS PROPIOS
REVOLUCIONARIOS SE
MANTUVO MUCHAS VECES
ESA ACTITUD, REFLEJO
DEL IDEALISMO BURGUES
EN LA CONCIENCIA.

Che

Arte y revolución, lejos de ser nociones excluyentes, se interaccionan y complementan en la praxis y el hombre que quiera *liberarse de su enajenación* no lo logrará

tratando de arribar a la cima de su
introspección, sino en el momento

en que *participe* plenamente, no sólo en sus contemplaciones sino en sus acciones prácticas, en lo que toca a otros seres humanos.

Arma y combate son palabras que asustan, pero el problema es compenetrarse con la realidad, con su pulso... y actuar (como cineastas). Así se le pierde el miedo a las palabras cargadas de contenido peyorativo, en las que muchas veces el creador se enajena.

Hay que rescatar conceptos de posiciones ante la realidad y el arte que han salido mal parados por deformaciones burocráticas. El temor a caer en lo apologético, al ver el compromiso del creador, de su obra, como arma de combate en oposición al espíritu crítico consustancial a la naturaleza del artista, es sólo un temor irreal y en ocasiones pernicioso. Porque armas de combate para nosotros lo son tanto la

crítica dentro de la
revolución

como

la crítica al enemigo

ya que ellas en definitiva son tan sólo *variedades de las armas de combate*. Dejar de luchar contra el burocratismo dentro del proceso revolucionario es tan negativo como dejar de luchar contra el enemigo por fobias filosóficas paralizadoras. No creo en el cine preconcebido. No creo en el cine para la posteridad. La naturaleza social del cine demanda una mayor responsabilidad por parte del cineasta. Esa urgencia del Tercer Mundo, esa impaciencia creadora en el artista, producirá el arte de esta época, el arte de la vida de dos tercios de la población mundial. En el Tercer Mundo no hay grandes zonas de élites intelectuales ni niveles intermedios que faciliten la comunicación del creador con el pueblo. Hay que tener en cuenta la realidad en que se trabaja. La responsabilidad del intelectual del Tercer Mundo es diferente a la del intelectual del mundo desarrollado. Si no se comprende esa realidad se está fuera de ella, se es intelectual a medias.

Sería absurdo aislarnos de otras técnicas de expresión ajenas al tercer mundo y de sus aportes valiosos e indiscutibles al lenguaje cinematográfico, pero confundir la asimilación de *técnicas expresivas con los modos mentales* de las sociedades de consumo y caer en una imitación superficial de esas técnicas, no será seguramente lo aconsejable (y no sólo en el cine). Hay que partir de las estructuras que condicionan el subdesarrollo y las particularidades de cada país. La libertad es necesaria a toda actividad intelectual.

40 tual, pero el ejercicio de la libertad está en relación directa con el desarrollo de una sociedad. El subdesarrollo, subproducto imperialista, ahoga la libertad del ser humano. El prejuicio, a su vez, es subproducto del subdesarrollo; el ejercicio prolifera en la ignorancia. El prejuicio es inmoral, porque los prejuicios agreden injustamente al ser humano. Por las mismas razones, inmorales son el conformismo, la pasividad, la burbuja intelectual.

En una realidad convulsa como la nuestra, como la que vive el tercer mundo, el artista debe autoviolentarse, ser llevado conscientemente a una *tensión creadora*. Sin preconceptos, ni prejuicios, sin plantearse *rebajar* el arte ni hacer *pedagogía*, el artista tiene que comunicarse y contribuir al desarrollo cultural de su pueblo.

En un país bloqueado como el nuestro, con todas las dificultades del subdesarrollo que también están presentes en la superestructura de nuestra sociedad, la revolución ha tenido y tendrá que luchar contra los elementos del prejuicio y la ignorancia. Así como necesitando nuevas técnicas y métodos en la agricultura hemos tenido que romper tradiciones y convenciones, paralelamente en nuestro propio desarrollo cultural y artístico, habrá también necesidad de quebrar lanzas.

A través del «contagio» permanente entre nuestra obra y la vida de la revolución, que nos estimula, es que el cine cubano ha tomado un camino renovador y ascendente. Y sin lugar a dudas, el cine ha jugado dentro de la cultura cubana un importante papel de vanguardia.

Revista Cine Cubano
No. 54/55

Jorge Fraga

1. *¿Qué es para tí un cine militante, revolucionario, en las circunstancias particulares de nuestra sociedad y de América Latina, del Tercer Mundo? ¿En qué films cubanos consideras que se ha materializado (o no) tu concepción?*

Creo que esta pregunta no se puede responder; o al menos, que admite solamente una respuesta oblicua.

La contradicción que define la unidad política del Tercer Mundo es muy clara: de una parte, el imperialismo en todas sus formas, clásicas y modernas, unidas a su vez por la función hegemónica del imperialismo yanqui; de otra parte, el movimiento revolucionario de liberación nacional. Tam-

bién es claro lo que hay que deducir primero de esta contradicción: cine revolucionario es el que contribuye a la derrota del imperialismo y a la victoria de la revolución: no hay términos medios. Todavía es posible, más allá de esta deducción, prolongar el inventario de principios, válidos para el Tercer Mundo en su conjunto; ¹ pero el Tercer Mundo es demasiado complejo, heterogéneo y cambiante, para que sea útil definir soluciones concretas, válidas para todas las situaciones y todos los países. ¿Cabe una definición, una definición *práctica*, que sirva por igual a Chile, Angola, Perú, Argelia, Vietnam y Cuba? Me parece que no. ² Creo que la actitud que corresponde al cineasta revolucionario es permanecer, al mismo tiempo, *intransigente* en los principios y *abierto* a la realidad, compuesta en el Tercer Mundo de caracteres desiguales —y evitar de esta manera la tentación estéril de proponer soluciones concretas, concebidas para una circunstancia, como soluciones universales, válidas para todas.

Sin embargo, la heterogeneidad del Tercer Mundo es ella misma heterogénea —y hay una zona en la cual el curso de las experiencias particulares ha ido gestando una reserva de caracteres comunes que a la vez configuran y revelan la unidad de un movimiento—; me refiero al cine revolucionario latinoamericano.

Falta todavía —hasta donde yo sé, el análisis que determine los componentes, la originalidad y el alcance de esta unidad; pero hay un elemento, una combinación de propósitos y medios que se debe destacar, y que quizás sea lo más esencial. En antagonismo franco con la estética formulista del cine mercantil imperialista, y en contraste con el cine de la nueva izquierda europea —que se apega al descuido formal bajo consigna de eficacia política—, el cine revolucionario latinoamericano se destaca por su propósito radical de renovación lingüística. Pero en contraste también con las tendencias innovadoras del cine de la izquierda tradicional (representada en Europa por la obra de Godard y Pasolini) —tendencias todavía aprisionadas por la tradición estrecha y anacrónica que concibe su fin en provocar el desconcierto del sentido común filisteo—, la voluntad de innovación lingüística del cine latinoamericano está movida por la pasión de la eficacia y la búsqueda de la comunicación con el público popular. La filosofía de la revolución supera a la del imperialismo, no sólo por su rigor científico superior, sino —sobre todo— por su capacidad de movilización; ¿por qué la estética de la revolución tendría que conformarse con el rigor de sus

¹ Es lo que hizo la Conferencia Tricontinental. Véase la Resolución general de la Comisión Cultural y Social.

² Claro que el recurso a las «condiciones específicas» puede convertirse en coartada, pero *todo* se puede convertir en coartada.

42 exigencias ideológicas intrínsecas y dejar a la estética del imperialismo el monopolio de la eficacia? Espíritu de militancia revolucionaria, voluntad de innovación lingüística, pasión por la eficacia y búsqueda de la comunicación: esta combinación de términos, que el sentido común filisteo considera imposible, es quizás la palabra de pase que el cine latinoamericano propone a la estrategia de la revolución.

2. *¿Y qué puedes decirnos, en general, de la función social de un medio de comunicación, información y formación con el alcance, influencia y posibilidades expresivas del cine, y claro, en particular, del cine cubano?*

«En general» no puedo decir nada —es decir, nada que merezca la pena, pues pienso que sobre este asunto, «en general», se ha dicho demasiado. Sobre el papel revolucionario que ha venido desempeñando nuestro cine, me remito a los artículos del Cro. Alfredo Guevara, reproducidos en la revista *Cine Cubano*, No. 54/55.

3. *En el contexto del desarrollo de la cultura en nuestro país, ¿qué papel consideras que tiene el cine cubano?*

Concebido el término «cultura» en su sentido habitual, como actividad literaria y artística propia de minorías especializadas, el cine en nuestro país está en indiscutible posición de vanguardia. Ninguna otra forma de nuestra cultura (literatura, pintura, radio, teatro, televisión, etc.) ha logrado alcanzar el nivel de calidad, rigor, eficacia, espíritu innovador y consistencia ideológica que ha alcanzado nuestro cine.

4. *Hay en el cine cubano una tendencia a incorporar elementos documentales al cine de ficción. Según tu criterio y experiencias, ¿podieras explicarnos el carácter y razón de ser de esa tendencia? Y, finalmente, consideras que este fenómeno, sea cual fuere su justificación histórica o motivación, tiene validez como método permanente?*

En nuestro cine aparece tanto la tendencia a incorporar elementos documentales al cine de ficción (*Memorias del subdesarrollo*, *La primera carga al machete*), como la de incorporar elementos de ficción al cine documental (*Vaqueros del Cauto*, *Escenas de los muelles*, *Hombres de Mal Tiempo*, *El llamado de la hora*). Los debates, por lo general inútiles, entre la «tradición Lumière» y la «tradición Melies» no han tenido lugar; entre nosotros, «ficción» y «documental se complementan y enriquecen recípro-

camente. Creo que debe ser el resultado natural de nuestra actitud de apertura hacia la realidad —y de un modo dialécticamente espontáneo de pensar, pues no reconocemos fronteras rígidas entre las categorías y géneros establecidos. Claro que lo considero un método de valor permanente; hasta que los resultados sean coherentes.

5. *¿Crees que el cine cubano ha plasmado nuevas formas del lenguaje cinematográfico o hecho algún aporte en esa dirección? Y en caso de que la respuesta sea positiva, ¿pudieras subrayar en qué medida consideras válido ese aporte en el marco de las posibilidades de comunicación entre nuestro cine y su público? ¿Es que esas búsquedas han hecho posible una profunda, eficaz relación entre la obra y su destinatario?*

Comparado consigo mismo, en distintos momentos de su evolución, nuestro cine manifiesta cambios lingüísticos considerables, que contrastan, además, con los procedimientos de lenguaje de las películas extranjeras que vemos en nuestro país. El inventario, el valor, la originalidad de esos cambios, están por determinar, pero el hecho me parece evidente.

Creo que las posibilidades de comunicación de nuestro cine no se han realizado a pesar de esos cambios, sino en virtud de ellos. La comunicación no es el resultado de una simple coincidencia entre las actitudes de los cineastas y del público; por el contrario, la auténtica comunicación supone tensiones y rupturas —un film eficaz no es el que ratifica la actitud habitual del espectador y su consiguiente código lingüístico, sino el que renueva y enriquece sus hábitos de percepción y pensamiento.³ Naturalmente, hay excepciones: ciertas mutaciones han dificultado la comunicación, pero no es lo que predomina. En nuestro cine hay una característica que nadie ha subrayado todavía: en él no aparece la contradicción, endémica en Europa, entre comunicabilidad e innovación. Pienso que ha sido el noticiero quien ha promovido, con mayor violencia, las mutaciones lingüísticas más radicales —y el noticiero es, entre nosotros, el género más popular.⁴

³ De aquí la «paradoja» de que los films comerciales «de éxito» tengan muy poca capacidad de comunicación con el público popular —y de aquí que la tentación «revolucionaria» de sustituir el esfuerzo de la imaginación por empleo rutinario de las fórmulas «de éxito», bajo pretexto de preservar el «contacto con las masas», constituye una concesión al vacío moral del espíritu demagógico.

⁴ La determinación de los cambios lingüísticos implica una comparación entre códigos, el del cineasta y el del público. A quienes sientan la tentación de considerar que films como *Aventuras de Juan Quinquín* y *Lucía* son lingüísticamente «convencionales», se les debe advertir que el único código que interesa alterar y enriquecer es el de nuestro público.

44 Por un cine imperfecto

Julio García Espinosa

Hoy en día un cine perfecto —técnica y artísticamente logrado— es casi siempre un cine reaccionario.

La mayor tentación que se le ofrece al cine cubano en estos momentos —cuando logra su objetivo de un cine de calidad, de un cine con significación cultural dentro del proceso revolucionario— es precisamente la de convertirse en un cine perfecto.

El «boom» del cine latinoamericano —con Brasil y Cuba a la cabeza, según los aplausos y el visto bueno de la intelectualidad europea— es similar, en la actualidad, al que venía monodisfrutando la novelística latinoamericana.

¿Por qué nos aplauden? Sin duda se ha logrado una cierta calidad. Sin duda hay un cierto oportunismo político. Sin duda hay una cierta instrumentalización mutua. Pero sin duda hay algo más.

¿Por qué nos preocupa que nos aplaudan? ¿No está entre las reglas del juego artístico la finalidad de un reconocimiento público? ¿No equivale el reconocimiento europeo —a nivel de la cultura artística— a un reconocimiento mundial? Que las obras realizadas en el subdesarrollo obtengan un reconocimiento de tal naturaleza, ¿no beneficia al arte y a nuestros pueblos?

Curiosamente la motivación de estas inquietudes, es necesario aclararlo, no es sólo de orden ético. Es más bien, y sobre todo, estético, si es que se puede trazar una línea tan arbitrariamente divisoria entre ambos términos.

Cuando nos preguntamos por qué somos nosotros directores de cine y no los otros, es decir, los espectadores, la pregunta no la motiva solamente una preocupación de orden ético. Sabemos que somos directores de cine porque hemos pertenecido a una minoría que ha tenido el tiempo y las circunstancias necesarias para desarrollar, en ella misma, una cultura artística; y porque los recursos materiales de la técnica cinematográfica son limitados y, por lo tanto, al alcance de unos cuantos y no de todos. Pero ¿qué sucede si el futuro es la universalización de la enseñanza universitaria, si el desarrollo económico y social reduce las horas de trabajo, si la evolución de la técnica cinematográfica (como ya hay señales evidentes)

hace posible que ésta deje de ser privilegio de unos pocos, qué sucede si el desarrollo del video-tape soluciona la capacidad inevitablemente limitada de los laboratorios, si los aparatos de televisión y su posibilidad de «proyectar» con independencia de la planta matriz, hacen innecesaria la construcción al infinito de salas cinematográficas? Sucede entonces no sólo un acto de justicia social: la posibilidad de que todos puedan hacer cine; sino un hecho de extrema importancia para la cultura artística: la posibilidad de rescatar, sin complejos, ni sentimientos de culpa de ninguna clase, el verdadero sentido de la actividad artística. Sucede entonces que podemos entender que el arte es una actividad «desinteresada» del hombre. Que el arte no es un trabajo. Que el artista no es propiamente un trabajador.

El sentimiento de que esto es así y la imposibilidad de practicarlo en consecuencia, es la agonía y, al mismo tiempo, el fariseísmo de todo el arte contemporáneo.

De hecho existen las dos tendencias. Los que pretenden realizarlo como una actividad «desinteresada» y los que pretenden justificarlo como una actividad «interesada». Unos y otros están en un callejón sin salida.

Cualquiera que realiza una actividad artística se pregunta en un momento dado qué sentido tiene lo que él hace. El simple hecho de que surja esta inquietud demuestra que existen factores que la motivan. Factores que, a su vez, evidencian que el arte no se desarrolla libremente. Los que se empecinan en negarle un sentido específico, sienten el peso moral de su egoísmo. Los que pretenden adjudicarle uno, compensan con la bondad social su mala conciencia. No importa que los mediadores (críticos, teóricos, etc.) traten de justificar unos casos y otros. El mediador es para el artista contemporáneo, su aspirina, su pildora tranquilizadora. Pero como ésta, sólo quita el dolor de cabeza pasajeramente. Es cierto, sin embargo, que el arte, como diablillo caprichoso, sigue asomando esporádicamente la cabeza en no importa qué tendencia.

Sin duda es más fácil definir el arte por lo que no es, que por lo que es, para cualquier actividad de la vida. El espíritu de contradicción lo impregna todo y ya nada ni nadie se dejan encerrar en un marco por muy dorado que éste sea.

Es posible que el arte nos de una visión de la sociedad o de la naturaleza humana y que, al mismo tiempo, no se pueda definir como visión de la sociedad o de la naturaleza humana. Es posible que en el placer estético esté implícito un cierto narcisismo de la conciencia en reconocerse pequeña

46 conciencia histórica, sociológica, psicológica filosófica, etc. y al mismo tiempo no baste esta sensación para explicar el placer estético.

¿No es mucho más cercano a la naturaleza artística concebirla con su propio poder cognoscitivo? Es decir que el arte no es «ilustración» de ideas que pueden ser dichas por la filosofía, la sociología, la psicología? El deseo de todo artista de expresar lo inexpresable no es más que el deseo de expresar la visión del tema en términos inexpresables por otras vías que no sean las artísticas. Tal vez su poder cognoscitivo es como el del juego para el niño. Tal vez el placer estético es el placer que nos provoca sentir la funcionalidad (sin un fin específico) de nuestra inteligencia y nuestra propia sensibilidad. El arte puede estimular, en general, la función creadora del hombre. Puede operar como agente de excitación constante para adoptar una actitud de cambio frente a la vida. Pero, a diferencia de la ciencia, nos enriquece en forma tal, que sus resultados no son específicos, no se pueden aplicar a algo en particular. De ahí que lo podamos llamar una actividad «desinteresada», que podemos decir que el arte no es propiamente un «trabajo», que el artista es tal vez el menos intelectual de los intelectuales.

¿Por qué el artista, sin embargo, siente la necesidad de justificarse como «trabajador», como «intelectual», como «profesional», como hombre disciplinado y organizado, a la par de cualquier otra tarea productiva? ¿Por qué siente la necesidad de hipertrofiar la importancia de su actividad? ¿Por qué siente la necesidad de tener críticos —mediadores— que lo defiendan, lo justifiquen, lo interpreten? ¿Por qué habla orgullosamente de «mis críticos»? ¿Por qué siente la necesidad de hacer declaraciones trascendentes, como si él fuera el verdadero intérprete de la sociedad y del ser humano? ¿Por qué pretende considerarse crítico y conciencia de la sociedad cuando —si bien estos objetivos pueden estar implícitos o aún explícitos en determinadas circunstancias— en un verdadero proceso revolucionario esas funciones las debemos de ejercer todos, es decir, el pueblo? ¿Y por qué entonces, por otra parte, se ve en la necesidad de limitar estos objetivos, estas actitudes, estas características? ¿Por qué al mismo tiempo, plantea estas limitaciones como limitaciones necesarias para que la obra no se convierta en un panfleto o en un ensayo sociológico? ¿Por qué semejante fariseísmo? ¿Por qué protegerse y ganar importancia como trabajador, político y científico (revolucionarios, se entiende) y no estar dispuestos a correr los riesgos de éstos?

El problema es complejo. No se trata fundamentalmente de oportunismo y ni siquiera de cobardía. Un verdadero artista está dispuesto a correr todos los riesgos si tiene la certeza de que su obra no dejará de ser una expresión artística. El único riesgo que él no acepta es el de que la obra no tenga una calidad artística.

También están los que aceptan y defienden la función «desinteresada» del arte. Pretenden ser más consecuentes. Prefieren la amargura de un mundo cerrado en la esperanza de que mañana la historia les hará justicia. Pero es el caso que todavía hoy la Gioconda no la pueden disfrutar todos. Debían de tener menos contradicciones, debían de estar menos alienados. Pero de hecho no es así, aunque tal actitud les dé la posibilidad de una coartada más productiva en el orden personal. En general sienten la esterilidad de su «pureza» o se dedican a librar combates corrosivos pero siempre a la defensiva. Pueden incluso rechazar, en una operación a la inversa, el interés de encontrar en la obra de arte la tranquilidad, la armonía, una cierta compensación, expresando el desequilibrio, el caos, la incertidumbre, lo cual, no deja de ser también un objetivo «interesado». ¿Qué es, entonces, lo que hace imposible practicar el arte como actividad «desinteresada»? ¿Por qué esta situación es hoy más sensible que nunca? Desde que el mundo es mundo, es decir, desde que el mundo es mundo dividido en clases, esta situación ha estado latente. Si hoy se ha agudizado es precisamente porque hoy empieza a existir la posibilidad de superarla.

No por una toma de conciencia, no por la voluntad expresa de ningún artista, sino porque la propia realidad ha comenzado a revelar síntomas (nada utópicos) de que «en el futuro ya no habrán pintores sino, cuando mucho, hombres, que, entre otras cosas practiquen la pintura». (Marx) No puede haber arte «desinteresado», no puede haber un nuevo y verdadero salto cualitativo en el arte, si no se termina, al mismo tiempo y para siempre, con el concepto y la realidad «elitaria» en el arte. Tres factores pueden favorecer nuestro optimismo: el desarrollo de la ciencia, la presencia social de las masas, la potencialidad revolucionaria en el mundo contemporáneo. Los tres sin orden jerárquico, los tres interrelacionados.

¿Por qué se teme a la ciencia? ¿Por qué se teme que el arte pueda ser aplastado ante la productividad y utilidad evidentes de la ciencia? ¿Por qué ese complejo de inferioridad? Es cierto que leemos hoy con mucho más placer un buen ensayo que una novela. ¿Por qué repetimos entonces, con horror, que el mundo se vuelve más interesado, más utilitario, más materialista? ¿No es realmente maravilloso que el desarrollo de la ciencia, de la sociología, de la antropología, de la psicología, contribuya a «depurar» el arte? La aparición, gracias a la ciencia, de medios expre-

48 sivos como la fotografía y el cine (lo cual no implica invalidarlos artísticamente) no hizo posible una mayor «depuración» en la pintura y en el teatro? ¿Hoy la ciencia no vuelve anacrónicos tantos análisis «artísticos» sobre el alma humana? ¿No nos permite la ciencia librarnos hoy de tantos films llenos de charlatanería y encubiertos con eso que se ha dado en llamar mundo poético? Con el avance de la ciencia el arte no tiene nada que perder, al contrario, tiene todo un mundo que ganar. ¿Cuál es el temor entonces? La ciencia desnuda al arte y parece que no es fácil andar sin ropas por la calle.

La verdadera tragedia del artista contemporáneo está en la imposibilidad de ejercer el arte como actividad minoritaria. Se dice que el arte no puede seducir sin la cooperación del sujeto que hace la experiencia. Es cierto. Pero ¿qué hacer para que el público deje de ser objeto y se convierta en sujeto?

El desarrollo de la ciencia, de la técnica, de las teorías y prácticas sociales más avanzadas, han hecho posible, como nunca, la presencia activa de las masas en la vida social. En el plano de la vida artística hay más espectadores que en ningún otro momento de la historia. Es la primera fase de un proceso «deselitario». De lo que se trata ahora es de saber si empiezan a existir las condiciones para que esos espectadores se conviertan en autores. Es decir, no en espectadores más activos, en coautores, sino en verdaderos autores. De lo que se trata es de preguntarse ¿si el arte es realmente una actividad de especialistas? ¿Si el arte, por designios extrahumanos, es posibilidad de unos cuantos o posibilidad de todos?

¿Cómo confiar las perspectivas y posibilidades del arte a la simple educación del pueblo, en tanto que espectadores? El gusto definido por la «alta cultura», una vez sobrepasado por ella misma, no pase al resto de la sociedad como residuo que devoran y rumian los no invitados al festín? ¿No ha sido ésta una eterna espiral convertida hoy, además, en círculo vicioso? El camp y su óptica (entre otras) sobre lo viejo, es un intento de rescatar estos residuos y acortar la distancia con el pueblo. Pero la diferencia es que el camp lo rescata como valor estético, mientras que para el pueblo siguen siendo todavía valores éticos.

Nos preguntamos si es irremediable para un presente y un futuro realmente revolucionarios tener «sus» artistas, «sus» intelectuales, como la burguesía tuvo los «suyos»? ¿Lo verdaderamente revolucionario no es intentar, desde ahora, contribuir a la superación de estos conceptos y prácticas minoritarias, más que en perseguir inactefnum la «calidad artística» de la obra? La actual perspectiva de la cultura artística no es más la posibi-

lidad de que todos tengan el gusto de unos cuantos, sino la de que todos puedan ser creadores de cultura artística. El arte siempre ha sido una necesidad de todos. Lo que no ha sido una posibilidad de todos en condiciones de igualdad. Simultáneamente al arte culto ha venido existiendo el arte popular.

El arte popular no tiene nada que ver con el llamado arte de masas. El arte popular necesita, y por lo tanto tiende a desarrollar, el gusto personal, individual, del pueblo. El arte de masas o para las masas, por el contrario, necesita que el pueblo no tenga gusto. El arte de masas será en realidad tal, cuando verdaderamente lo hagan las masas. Arte de masas, hoy en día, es el arte que hacen unos pocos para las masas. Grotowski dice que el teatro de hoy debe ser de minorías porque es el cine quien puede hacer un arte de masas. No es cierto. Posiblemente no exista un arte más minoritario hoy que el cine. El cine hoy, en todas partes, lo hace una minoría para las masas. Posiblemente sea el cine el arte que demore más en llegar al poder de las masas. Arte verdaderamente de masas es, pues, el arte popular, el que hacen las masas. Arte para las masas es, como bien dice Hauser, la producción desarrollada por una minoría para satisfacer la demanda de una masa reducida al único papel de espectadora y consumidora.

El arte popular es el que ha hecho siempre la parte más inculta de la sociedad. Pero este sector inculto ha logrado conservar para el arte características profundamente cultas. Una de ellas es que los creadores son al mismo tiempo los espectadores y viceversa. No existe, entre quienes lo producen y lo reciben, una línea tan marcadamente definida. El arte culto, en nuestros días, ha logrado también esa situación. La gran cuota de libertad del arte moderno no es más que la conquista de un nuevo interlocutor: el propio artista. Por eso es inútil esforzarse, en luchar para que sustituya a la burguesía por las masas, como nuevo y potencial espectador. Esta situación mantenida por el arte popular, conquistada por el arte culto, debe fundirse y convertirse en patrimonio de todos. Ese y no otro debe ser gran objetivo de una cultura artística auténticamente revolucionaria.

Pero el arte popular conserva otra característica aún más importante para la cultura. El arte popular se realiza como una actividad más de la vida. El arte culto al revés. El arte culto se desarrolla como actividad única, específica, es decir, se desarrolla no como actividad sino como realización de tipo personal. He ahí el precio cruel de haber tenido que mantener la existencia de la actividad artística a costa de la inexistencia de ella en el pueblo. ¿Pretender realizarse al margen de la vida no ha sido una coartada

50 demasiado dolorosa para el artista y para el propio arte? ¿Pretender el arte como secta, como sociedad dentro de la sociedad, como tierra prometida, donde podamos realizarnos fugazmente, por un momento, por unos instantes, no es crearnos la ilusión de que realizándonos en el plano de la conciencia nos realizamos también en el de la existencia? ¿No resulta todo esto demasiado obvio en las actuales circunstancias? La lección esencial del arte popular es que éste es realizado como una actividad dentro de la vida, que el hombre no debe realizarse como artista sino plenamente, que el artista no debe realizarse como artista sino como hombre.

En el mundo moderno, principalmente en los países capitalistas desarrollados y en los países en proceso revolucionario, hay síntomas alarmantes, señales evidentes que presagian un cambio. Diríamos que empieza a surgir la posibilidad de superar esta tradicional disociación. No son síntomas provocados por la conciencia, sino por la propia realidad. Gran parte de la batalla del arte moderno es, de hecho, para «democratizar» el arte. ¿Qué otra cosa significa combatir las limitaciones del gusto, el arte para museos, las líneas marcadamente divisorias entre creador y público? ¿Qué es hoy la belleza? ¿Dónde se encuentra? ¿En las etiquetas de las sopas Campbell, en la tapa de un latón de basura, en los «muñequitos»? ¿Se pretende hoy hasta cuestionar el valor de eternidad en la obra de arte? ¿Qué significan esas esculturas, aparecidas en recientes exposiciones, hechas de bloques de hielo y que, por consecuencia, se derriten mientras el público las observa? ¿No es —más que la desaparición del arte— la pretensión de que desaparezca el espectador? Y el valor de la obra como valor irreproducible ¿Tienen menos valor las reproducciones de nuestros hermosos afiches que el original? ¿Y qué decir de las infinitas copias de un film? ¿No existe un afán por saltar la barrera del arte «elitario» en esos pintores que confían a cualquiera, no ya a sus discípulos, parte de la realización de la obra? No existe igual actitud en los compositores cuyas obras permiten amplia libertad a los ejecutantes? No hay toda una tendencia en el arte moderno de hacer participar cada vez más al espectador? ¿Si cada vez participa más, a dónde llegará? ¿No dejará, entonces, de ser espectador? ¿No es éste o no debe ser éste, al menos, el desenlace lógico? ¿No es ésta una tendencia colectivista e individualista al mismo tiempo? ¿Si se plantea la posibilidad de participación de todos, no se está aceptando la posibilidad de creación individual que tenemos todos? Cuando Grotowski habla de que el teatro de hoy debe ser de minorías, no se equivoca? ¿No es justamente lo contrario? ¿Teatro de la pobreza no quiere decir en realidad teatro del más alto refinamiento? Teatro que no necesita ningún valor secundario, es decir, que no necesita vestuario, escenografía, maquillaje, incluso escenario. ¿No quiere decir esto que las condiciones materiales se

han reducido al máximo y que, desde ese punto de vista, la posibilidad de hacer teatro está al alcance de todos? ¿Y el hecho de que el teatro tenga cada vez menos público no quiere decir que las condiciones empiezan a estar maduras para que se convierta en un verdadero teatro de masas? Tal vez la tragedia del teatro es que ha llegado demasiado temprano a ese punto de su evolución.

Cuando nosotros miramos hacia Europa nos frotamos las manos. Vemos a la vieja cultura imposibilitada hoy de darle una respuesta a los problemas del arte. En realidad sucede que Europa no puede ya responder en forma tradicional y, al mismo tiempo, le es muy difícil hacerlo de una manera enteramente nueva. Europa ya no es capaz de darle al mundo un nuevo «ismo» y no está en condiciones de hacerlos desaparecer para siempre. Pensamos entonces que ha llegado nuestro momento. Que al fin los subdesarrollados pueden disfrazarse de hombres «cultos». Es nuestro mayor peligro. Esa es nuestra mayor tentación. Ese es el oportunismo de unos cuantos en nuestro Continente. Porque, efectivamente, dado el atraso técnico y científico, dada la poca presencia de las masas en la vida social, todavía este Continente puede responder en forma tradicional, es decir, reafirmando el concepto y la práctica «elitaria» en el arte. Y tal vez entonces la verdadera causa del aplauso europeo a algunas de nuestras obras, literarias y filmicas, no sea otra que la de una cierta nostalgia que le provocamos. Después de todo el europeo no tiene otra Europa a quien volver los ojos. Sin embargo, el tercer factor, el más importante de todos, la Revolución, está presente en nosotros como en ninguna otra parte. Y ella sí es nuestra verdadera oportunidad. Es la Revolución lo que hace posible otra alternativa, lo que puede ofrecer una respuesta auténticamente nueva, lo que nos permite barrer de una vez y para siempre con los conceptos y prácticas minoritarias en el arte. Porque es la Revolución y el proceso revolucionario lo único que puede hacer posible la presencia total y libre de las masas. Porque la presencia total y libre de las masas será la desaparición definitiva de la estrecha división del trabajo, de la sociedad dividida en clases y sectores. Por eso para nosotros la Revolución es la expresión más alta de la cultura, porque hará desaparecer la cultura artística como cultura fragmentaria del hombre.

Para ese futuro cierto, para esa perspectiva incuestionable, las respuestas en el presente pueden ser tantas como países hay en nuestro Continente. ¿Cada arte, cada manifestación artística, deberá hallar la suya propia, puesto que las características y los niveles alcanzados no son iguales?

¿Cuál puede ser la del cine cubano en particular?

52 Paradójicamente pensamos que será una nueva poética y no una nueva política cultural. Poética cuya verdadera finalidad será, sin embargo, suicidarse, desaparecer como tal. La realidad, al mismo tiempo, es que todavía existirán entre nosotros otras concepciones artísticas (que entendemos, además, productivas para la cultura) como existen la pequeña propiedad campesina y la religión. Pero es cierto que en materia de política cultural se nos plantea un problema serio: la escuela de cine. ¿Es justo seguir desarrollando especialistas de cine? Por el momento parece inevitable. ¿Y cuál será nuestra eterna y fundamental cantera? ¿Y no tenemos que plantearnos desde ahora si dicha Escuela deberá tener una vida limitada? ¿Qué perseguimos con la Escuela de Artes y Letras? ¿Futuros artistas en potencia? ¿Futuro público especializado? ¿No tenemos que irnos preguntando si desde ahora podemos hacer algo para ir acabando con esa división entre cultura artística y cultura científica? ¿Cuál es el verdadero prestigio de la cultura artística? ¿De dónde le viene ese prestigio que, inclusive, le ha hecho posible acaparar para sí el concepto total de cultura? ¿No está basado, acaso, en el enorme prestigio que ha gozado siempre el espíritu por encima del cuerpo? ¿No se ha visto siempre a la cultura artística como la parte espiritual de la sociedad y a la científica, como su cuerpo? ¿El rechazo tradicional al cuerpo, a la vida material, a los problemas concretos de la vida material, no se debe también a que tenemos el concepto de que las cosas del espíritu son más elevadas, más elegante, más serias, más profundas? ¿No podemos, desde ahora, ir haciendo algo para acabar con esa artificial división? ¿No podemos ir pensando desde ahora que el cuerpo y las cosas del cuerpo son también elegantes, que la vida material también es bella? ¿No podemos entender que, en realidad, el alma está en el cuerpo, como el espíritu en la vida material, como —para hablar inclusive en términos estrictamente artísticos— el fondo en la superficie, el contenido en la forma? ¿No debemos pretender entonces que nuestros futuros alumnos y, por lo tanto, nuestros futuros cineastas sean los propios científicos (sin que dejen de ejercer como tales, desde luego), los propios sociólogos, médicos, economistas, agrónomos, etc.? ¿Y por otra parte, simultáneamente, no debemos intentar lo mismo para los mejores trabajadores de las mejores unidades del país, los trabajadores que más se están superando educacionalmente, que más se estén desarrollando políticamente? ¿Nos parece evidente que se pueda desarrollar el gusto de las masas mientras exista la división entre las dos culturas, mientras las masas no sean las verdaderas dueñas de los medios de producción artísticos? La Revolución nos ha liberado a nosotros como sector artístico. ¿No nos parece completamente lógico que seamos nosotros mismos quienes contribuyamos a liberar los medios privados de produc-

ción artística? Sobre estos problemas, naturalmente, habrá que pensar y discutir mucho todavía. 53

Una nueva poética para el cine será ante todo y sobre todo, una poética «interesada», un arte «interesado», un cine consciente y resueltamente «interesado», es decir, un cine imperfecto. Un arte «desinteresado», como plena actividad estética, ya sólo podrá hacerse cuando sea el pueblo quien haga el arte. El arte hoy deberá asimilar una cuota de trabajo en interés de que el trabajo vaya asimilando una cuota de arte.

La divisa de este cine imperfecto (que no hay que inventar porque ya ha surgido) es: «No nos interesan los problemas de los neuróticos, nos interesan los problemas de los lúcidos»; como diría Glauber Rocha.

El arte no necesita más del neurótico y de sus problemas. Es el neurótico quien sigue necesitando del arte, quien lo necesita como objeto interesado, como alivio, como coartada o, como diría Freud, como sublimación de sus problemas. El neurótico puede hacer arte pero el arte no tiene por qué hacer neuróticos. Tradicionalmente se ha considerado que los problemas para el arte no están en los sanos, sino en los enfermos, no están en los que luchan sino en los que lloran, no están en los lúcidos sino en los neuróticos. El cine imperfecto está cambiando dicha impostación. Es al enfermo y no al sano a quien más creemos, en quien más confiamos, porque su verdad la purga el sufrimiento. Sin embargo el sufrimiento y la elegancia no tienen por qué ser sinónimos. Hay todavía una corriente en el arte moderno —relacionada, sin duda, con la tradición cristiana— que identifica la seriedad con el sufrimiento. El espectro de Margarita Gautier impregna todavía la actividad artística de nuestros días. Sólo el que sufre, sólo el que está enfermo, es elegante y serio y hasta bello. Sólo en él reconocemos las posibilidades de una autenticidad, de una seriedad, de una sinceridad. Es necesario que el cine imperfecto termine con esta tradición. Después de todo, no sólo los niños, también los mayores nacieron para ser felices.

El cine imperfecto halla un nuevo destinatario en los que luchan. Y, en los problemas de éstos, encuentra su temática. Los lúcidos, para el cine imperfecto, son aquéllos que piensan y sienten que viven en un mundo que pueden cambiar, que, pese a los problemas y las dificultades, están convencidos que lo pueden cambiar y revolucionariamente. El cine imperfecto no tiene, entonces, que luchar para hacer un «público». Al contrario. Puede decirse que, en estos momentos, existe más «público» para un cine de esta naturaleza que cineastas para dicho «público».

¿Qué nos exige este nuevo interlocutor? ¿Un arte cargado de ejemplos morales dignos de ser imitados? No. El hombre es más creador que

54 imitador. Por otra parte, los ejemplos morales es él quien nos lo puede dar a nosotros. Si acaso puede pedirnos una obra más plena, total, no importa si dirigida conjunta o diferencialmente, a la inteligencia, a la emoción o a la intuición. ¿Puede pedirnos un cine de denuncia? Sí y no. No, si la denuncia está dirigida a los otros, si la denuncia está concebida para que nos compadezcan y tomen conciencia los que no luchan. Sí, si la denuncia sirve como información, como testimonio, como un arma más de combate para los que luchan. ¿Denunciar al imperialismo para demostrar una vez más qué es malo? ¿Para qué si los que luchan ya, luchan principalmente contra el imperialismo? Denunciar al imperialismo pero, sobre todo, en aquellos aspectos que ofrecen la posibilidad de plantearle combates concretos. Un cine, por ejemplo, que denuncie a los que buscan los «pasos perdidos» de un esbirro que hay que ajusticiar, sería un excelente ejemplo de cine-denuncia.

El cine imperfecto entendemos que exige, sobre todo, mostrar el proceso de los problemas. Es decir, lo contrario a un cine que se dedique fundamentalmente a celebrar los resultados. Lo contrario a un cine autosuficiente y contemplativo. Lo contrario a un cine que «ilustra bellamente» las ideas o conceptos que ya poseemos. (La actitud narcisista no tiene nada que ver con los que luchan). Mostrar un proceso no es precisamente analizarlo. Analizar, en el sentido tradicional de la palabra, implica siempre un juicio previo, cerrado. Analizar un problema es mostrar el problema (no su proceso) impregnado de juicios que genera a priori el propio análisis. Analizar es bloquear de antemano las posibilidades de análisis del interlocutor. Mostrar el proceso de un problema es someterlo a juicio sin emitir el fallo. Hay un tipo de periodismo que consiste en dar el comentario más que la noticia. Hay otro tipo de periodismo que consiste en dar las noticias pero valorizándolas mediante el montaje o compaginación del periódico. Mostrar el proceso de un problema es como mostrar el desarrollo propio de la noticia, sin el comentario, es como mostrar el desarrollo pluralista —sin valorizarlo— de una información. Lo subjetivo es la selección del problema condicionada por el interés del destinatario, que es el sujeto. Lo objetivo sería mostrar el proceso, que es el objeto. El cine imperfecto es una respuesta. Pero también es una pregunta que irá encontrando sus respuestas en el propio desarrollo. El cine imperfecto puede utilizar el documental o la ficción o ambos. Puede utilizar un género u otro o todos. Puede utilizar el cine como arte pluralista o como expresión específica. Le es igual. No son éstas sus alternativas, ni sus problemas, ni mucho menos sus objetivos. No son éstas las batallas ni las polémicas que le interesa librar.

El cine imperfecto puede ser también divertido. Divertido para el cineasta y para su nuevo interlocutor. Los que luchan no luchan al margen de la vida sino dentro. La lucha es vida y viceversa. No se lucha para «después» vivir. La lucha exige una organización que es la organización de la vida. Aún en la fase más extrema como es la guerra total y directa, la vida se organiza, lo cual es organizar la lucha. Y en la vida, como en la lucha, hay de todo, incluso la diversión. El cine imperfecto puede divertirse, precisamente, con todo lo que lo niega.

El cine imperfecto no es exhibicionista en el doble sentido literal de la palabra. No lo es en el sentido narcisista; ni lo es en el sentido mercantilista, es decir, en el marcado interés de exhibirse en salas y circuitos establecidos. Hay que recordar que la muerte artística del vedetismo en los actores resultó positiva para el arte. No hay por qué dudar que la desaparición del vedetismo en los directores pueda ofrecer perspectivas similares. Justamente el cine imperfecto debe trabajar, desde ahora, conjuntamente, con sociólogos, dirigentes revolucionarios, sicólogos, economistas, etc. Por otra parte el cine imperfecto rechaza los servicios de la crítica. Considera anacrónica la función de mediadores e intermediadores.

Al cine imperfecto no le interesa más la calidad ni la técnica. El cine imperfecto lo mismo se puede hacer con una Mitchell que con una cámara de 8 mm. Lo mismo se puede hacer en estudio que con una guerrilla en medio de la selva. Al cine imperfecto no le interesa más un gusto determinado y mucho menos el «buen gusto». De la obra de un artista no le interesa encontrar más la calidad. Lo único que le interesa de un artista es saber cómo responde a la siguiente pregunta: ¿Qué hace para saltar la barrera de un interlocutor «culto» y minoritario que hasta ahora condiciona la calidad de su obra?

El cineasta de esta nueva poética no debe ver en ella el objeto de una realización personal. Debe tener, también desde ahora, otra actividad. Debe jerarquizar su condición o su aspiración de revolucionario por encima de todo. Debe tratar de realizarse, en una palabra, como hombre y no sólo como artista. El cine imperfecto no puede olvidar que su objetivo esencial es el de desaparecer como nueva poética. No se trata más de sustituir una escuela por otra, un ismo por otro, una poesía por una antipoesía, sino de que, efectivamente, lleguen a surgir mil flores distintas. El futuro es del folklore. No exhibamos más el folklore con orgullo demagógico, con un carácter celebrativo, exhibámoslo más bien como una denuncia cruel, como un testimonio doloroso del nivel en que los pueblos fueron obligados a detener su poder de creación artística. El futuro ser, sin duda, del folklore. Pero, entonces, ya no habrá necesidad

56 de llamarlo así porque nada ni nadie podrá volver a paralizar el espíritu creador del pueblo.

El arte no va a desaparecer en la nada. Va a desaparecer en el todo.

La Habana, dic. 7 de 1969.

José Massip

Fue Jean Jacques Rousseau el primero en utilizar la palabra *enajenación* por encima de su acepción corriente y Hegel quien le otorgó su verdadera aristocracia filológica en *Fenomenología del Espíritu*. Pero es Karl Marx el joven que encendió su genio todavía bajo la sombra grandiosa de Feuerbach, el que rescatando audazmente el término de los laberintos hegelianos, lo instaló en el reino de la economía política, buscándole, como si fuera poco, un casi sinónimo (*alienación*), que le venía de perillas como sutileza en cuanto al uso de matices. Desde entonces, a *alienación* se le han sacado muchos filos, sobre todo en las últimas décadas, en que los *Manuscritos Económicos y Filosóficos de 1844* han sido objeto de un culto vehemente no sólo por marxistas de la talla de Louis Althusser, sino por toda una considerable ralea de pseudomarxistas y marxólogos.

Así y todo, la lectura del epígrafe *Trabajo Enajenado* de los *Manuscritos*, es un festín para la imaginación, pues se trata de páginas capaces de transformarse en espejo de la realidad contemporánea. Son tan fantásticas, en efecto, las posibilidades de hallar en ellas la preciosa fuente de las anticipaciones analíticas, que Althusser en su ensayo *Sobre el Joven Marx* previene contra los críticos que pretenden que toda la gigantesca obra posterior de Marx, no sea más que «el joven Marx disfrazado». ¹ De todos modos, ¡qué tentación irresistible es el dejarse seducir por Marx, el joven! Basta que de la cuajada espiga de su pensamiento se tome un grano para obtener una buena cosecha de sugerencias. Por ejemplo:

«La *alienación* del obrero en su producto significa no sólo que su trabajo se convierte en objeto, *existencia externa*, sino que existe *fuera de él*, independientemente, como algo alienado a él, y que se convierte en poder en sí mismo al enfrentarlo: significa

¹ Althusser, Louis: *Por Marx*. Edición Revolucionaria, La Habana, 1966 P. 44.

que la vida que ha conferido en el objeto, se le opone como algo hostil y ajeno». ² 57

Más adelante, un Marx más maduro, rastreó implacablemente, hasta descubrir, con su peculiar agudeza, las vinculaciones invisibles entre este concepto de la alienación, la explotación del trabajo y las relaciones de producción. De ahí que aún a pesar de las prevenciones de Althusser al respecto, resulte tan atractiva la conocida formulación de Landshut: «con un ligero cambio, la primera frase del Manifiesto Comunista podría redactarse así: *toda la historia pasada es la historia de la alienación del hombre...*» ³ Por lo que no hay razón para que no pueda afirmarse que la historia del socialismo, que es la historia presente y futura del hombre, es la historia del proceso de desalienación del hombre.

En la historia del socialismo, cuyo verdadero iniciador es Marx, por lo que se trata de una historia joven, nuestro país ha escrito pliegos singulares. Tómese como muestra un episodio: la ofensiva revolucionaria desatada el 13 de marzo de 1968. En la misma se llevaron a cabo tres asaltos decisivos contra la alienación: la casi absoluta liquidación de la distribución utilitaria de los bienes de consumo; la casi absoluta desaparición de los estímulos materiales explícitos; la casi universal instauración del salario único. Compárense, asimismo, las dos grandes zafras: la de 1952 y la de 1970. En cuanto operación económica global, el objetivo de la primera, cuidadosamente enmascarado por los mecanismos de difusión ideológica del antiguo sistema, consistió en la obtención de plusvalía por monopolios, capitalistas y grandes terratenientes. Una de las principales características de la zafra de 1970 ha sido, en cambio, el desarrollo de una nueva conciencia de valoración del nexo entre el trabajo y el objeto del trabajo: el azúcar que producimos nos ha de ser reintegrado en forma de riqueza material-espiritual de usufructo colectivo. Asistimos así a la creación de una ética nueva: desde el punto de vista de una conciencia nacional masiva, el azúcar se ha transformado en una *cosa* familiar y propia, no en una *cosa* hostil y ajena.

II

El nacimiento de nuestro cine tuvo lugar en marzo de 1959, dos años antes de que Fidel calificara públicamente de socialista a una revolución que ya lo era de hecho en virtud del enlace íntimo de dos praxis parejamente

² Marx, Carlos: *Manuscritos Económicos y Filosóficos de 1844*. Editora Política, La Habana, P. 72.

³ Althusser, Louis, Op. cit.: P. 44.

58 poderosas y decisivas: la de la historia y la de la revolución misma. El nacimiento se produjo en forma de una ley revolucionaria que en su espíritu, en su letra y en sus acciones constituyó un fenómeno socialista clavado en el espinazo de una infraestructura todavía configurada por un capitalismo atrasado y mediatizado. Comprender que el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos se erigía en reflejo presente de un futuro socialista, cuando para la vasta mayoría todavía ese futuro no se presentaba como la única perspectiva posible de la lucha consecuente contra el subdesarrollo secular; comprender que la nueva institución revolucionaria se erigía como cabeza de puente de la ideología socialista en aquel ámbito cultural y como cabeza de puente de la socialización industrial en aquel ámbito económico, es comenzar a comprender la violenta lucha ideológica suscitada por el ICAIC desde su llegada a este mundo.

Es asimismo, en su génesis socialista, donde también se halla la clave de por qué desde el principio, casi toda la obra del ICAIC significa el desarrollo de la negación no sólo de todo el cine comercial prerrevolucionario, sino en general, de casi todo el cine comercializado.

La comercialización del cine es el resultado natural de la actividad de las leyes económicas de la sociedad capitalista, bajo la cual la finalidad real del cine deviene una finalidad alienada. Esto quiere decir que si el cine es potencialmente una objetivización estética de una idea de la naturaleza, o como diría Marx, una recuperación estética del mundo exterior de la naturaleza, en la sociedad capitalista el cine se transforma, antes que nada, en un medio para obtener una ganancia. Sin embargo, el cine más comercializado nunca adquiere la condición absoluta de una mercancía, pues tampoco pierde, en términos absolutos, su condición de arte. Esto se debe a que en el cine, al igual que en otras artes como la literatura y la pintura figurativa, el contenido de la forma son las ideas, por lo que su «mercado» de consumo no es el de los bienes materiales, sino el de las ideas, el de la percepción conciente de los espectadores. Aún así, como dice Finkelstein: «[En la sociedad capitalista]... la forma de la obra no es impuesta por la imaginación de su autor, sino por el amo».⁴

No es una casualidad, por lo tanto, que sea precisamente en la forma donde el cine comercializado revele con más claridad su carácter alienado. Atrapada por los mecanismos capitalistas de producción y de circulación de mercancías, la forma del cine comercializado se ha supeditado a un esquema de estereotipos que codifican sus atributos, desde el trabajo del actor hasta la misma estructura de las situaciones dramáticas. La repetición masiva

⁴ Finkelstein, Sidney: *Existencialismo y Alineación en la Literatura Norteamericana*. Instituto del Libro. La Habana, 1968. P. 153.

de estereotipos, tratados como una aplicación más de los principios de producción que rigen los patrones industriales de las líneas de ensamblaje, a su vez reducen la creación del cine comercializado a una aplicación de fórmulas de la forma, base de un verdadero academicismo.

Pero la estandarización no sólo existe como cualidad del producto comercializado, sino que opera de manera decisiva dentro del mercado de consumo, contribuyendo a crear arraigados hábitos de apreciación en el espectador, proceso que también ha sido llamado «colonización del gusto», frase en la que se resume el traspaso de la alienación del producto comercial al consumidor de ese producto. Aunque más exactamente: no es el caso de que si el gusto colonizado o alienado ha sido precedido por la existencia del producto colonizado o alienado, o viceversa, sino que entre uno y otro tiene lugar una interrelación dialéctica. Es lo que Adolfo Sánchez Vázquez ha descrito como «...una nivelación tanto del objeto como del sujeto, es decir tanto de ciertas particularidades de los diferentes productos artísticos como de los gustos, deseos y necesidades del consumidor. Es forzosa una *estandarización* tanto del objeto como del sujeto, pues sin ella el consumo de masas no podría darse ni aportar, por tanto, grandes beneficios...»⁵

De manera que tanto el esquema de estereotipos como su masividad representan la tendencia a anular la naturaleza artística del cine, a concebirlo como una mercancía clásica dirigida a un mercado clásico de consumo, en otras palabras, a convertirlo en un objeto alienado. Por lo que, ¿no nos hallamos así ante una verificación que Marx no podía prever de su conocida tesis de que la producción capitalista es hostil a ciertas producciones de tipo artístico? Aunque también, con toda justicia, revisando la todavía pequeña historia del cine mundial, podríamos verificar esa otra tesis complementaria de que si la creación artística alcanza, en ciertos casos, determinado florecimiento, no es gracias a la producción material capitalista, sino a despecho de ella.

El cine prerrevolucionario, al mismo tiempo un índice y un propulsor del subdesarrollo deformador de la nación, calcaba servilmente, con los medios que le ofrecía su extrema penuria técnica y estética, los estereotipos del cine comercializado de otros países. Carecía, como se ve, de originalidad hasta en su propia alienación, con el agravante de que también carecía de un solo talento individual que pudiese haber producido un «determinado florecimiento» dentro del marco de esa alienación.

⁵ Sánchez Vázquez, Adolfo: *Las Ideas Estéticas de Marx*. Edición Revolucionaria, La Habana, 1966.

Decisiva para el desarrollo de nuestro cine ha sido una aguda lucha entre contenido y forma, cuyo rasgo más evidente ha consistido en un movimiento constante de los atributos de la forma. He aquí las ávidas exploraciones coronadas de Mediterráneos, pero seguidas a continuación de audaces expropiaciones, sustituidas a su debido tiempo por frescos hallazgos destinados a su vez a una inmediata metamorfosis.

Si a la hora de analizar la evolución de cada uno de nuestros creadores a través de su obra, no se tiene en cuenta la médula de este dinamismo, se irá sin remedio al encuentro de diferencias que se mostrarán indescifrables, de zig-zags desconcertantes, de misteriosos avances y retrocesos. Así se explica por qué a algunos críticos europeos les es tan difícil comprender nuestro cine. Sucede que durante años han elaborado cuidadosos y complejos esquemas de valoración de cinematografías en que la remoción de sólidos y respetables patrones estilísticos está a cargo, principalmente, de aislados talentos individuales. Por eso, cuando han creído que el fruto de sus esquemas se ha ajustado a un cine que nunca es igual a sí mismo, han contemplado con perplejidad que el fruto se les escapa de las manos, como en la cruel fábula de Tántalo: Su admirable ahinco por hallar al «Antonioni cubano», o a la «obra maestra cubana» o a la «nueva generación de realizadores cubanos», recuerda a aquellos intrépidos conquistadores renacentistas que viajaban a este continente indígena en pos de El Dorado, aéreo y fabuloso cacique.

Mas es justo consignar que nosotros mismos, no obstante hallarnos enclavados *dentro de* nuestro cine, no pocas veces hemos sido víctimas de semejantes espejismos.

Ahora bien, si el secreto íntimo de la movilidad de la forma en nuestro cine es la lucha con el contenido, la esencia de esa lucha encierra la paradoja de que la forma es considerablemente menos dinámica que el contenido, es más, a menudo ha sido lenta comparada con la movilidad del contenido y su dinamismo relativo ha sido forzado por el dinamismo superior del contenido.

En nuestro cine, la superioridad en movilidad del contenido proviene del hecho de que las ideas del mismo están determinadas por las incesantes y violentas transformaciones generadas por la Revolución en la infraestructura de la sociedad, así como por la repercusión de estas transformaciones en la superestructura a manera de numerosas y profundas contradicciones ideológicas. La inferioridad en movilidad de la forma proviene del hecho

de que en lo que se refiere a nuestro cine, la experiencia práctica acumulada, tanto desde el punto de vista de lo técnico como de lo estético, no sólo era insuficiente, sino en gran medida de carácter alienado. 61

En lo que podríamos llamar la *necesidad de comienzo* de nuestro cine, el nivel *disponible* de la forma constituía un obstáculo para transformarse en el modo idóneo de existencia de un contenido que se nutría del cuantioso manantial dialéctico que es la realidad revolucionaria.

Por otra parte, la urgencia de objetivizar la ideas de ese contenido no sólo nace de la compulsión subjetiva inherente a los creadores, sino de la compulsión objetiva ejercida por la Revolución y que podría expresarse así: «La Revolución ha creado el cine como una de sus armas: hágase el cine». Mas, como en el creador las ideas del contenido constituyen una interpretación de la realidad, la relación compulsión subjetiva-compulsión objetiva, es susceptible de transformarse en una contradicción antagónica (y así ha sido en el caso de algunos renegados y desertores), a menos que ambas logren fundirse en una sola compulsión, lo que representa que la interpretación de la realidad del creador se hace más revolucionaria a la par que la Revolución se hace más revolucionaria. Es cuando tiene lugar esta fusión, que la vigencia de la unidad y lucha de contrarios que rige la interrelación entre la forma y el contenido, comienza a ser favorable a nuestro cine.

Un pequeño desglose comentado del siguiente pasaje de Gramsci⁶ puede contribuir a explicar lo que hemos estado exponiendo hasta aquí:

«¿Puede hablarse de una prioridad del contenido sobre la forma? Sí, en el sentido que la obra de arte es un proceso y que los cambios de contenido son también cambios de forma...

Comentario: En nuestro cine «los cambios de contenido» son manifestaciones del proceso en que la interpretación de la realidad por el creador se hace más revolucionaria, lo que implica no sólo el desarrollo de la capacidad política e ideológica en su aspecto revolucionario, sino también el desarrollo de la capacidad política e ideológica en su aspecto revolucio-

⁶ Gramsci, Antonio: *Literatura y Vida Nacional*. Editorial Lautaro. Buenos Aires. P. 79. En la página precedente escribe: «... Admitido el hecho de que contenido y forma son la misma cosa, esto no significa, sin embargo, que no se pueda distinguir entre uno y otro ...» Palabras aleccionadoras para los que conciben la inseparabilidad forma-contenido en términos escolásticos (la santísima trinidad) o cuando más en términos aristotélicos (la materia es siempre la materia de alguna materia).. Pasan por alto, inclusive, la acertada formulación de Konstantinov: «Aunque el contenido y la forma se hallen vinculados íntimamente, son distintos por su esencia y constituyen aspectos diversos de los objetos» (Konstantinov, F. V.: *Los Fundamentos de la Filosofía Marxista*. Imprenta Nacional de Cuba. P. 267).

62 nario, sino también el desarrollo de la capacidad de análisis lúcido (de los poderes de observación, de deducción, de comparación), decisivo en la maduración del talento individual.

«... Cuando se dice que el contenido precede a la forma se quiere decir simplemente que en la elaboración de la obra, las tentativas sucesivas son presentadas con el nombre de contenido...»

Comentario: Las «tentativas sucesivas del contenido» (una escalada cuya primera expresión se lleva a cabo en el pensamiento), representan para elaboración de la forma.

nuestro cine la acumulación de experiencia en el ejercicio de la técnica de «... El primer contenido que no satisfacía también era forma y, en realidad, cuando se ha logrado la *forma* satisfactoria, el contenido también ha cambiado».

Resumiendo: En nuestro cine, el carácter inicial insuficiente, alienado, no satisfactorio de la forma, ha limitado («cambiado») el alcance revolucionario del contenido, pero a su vez, la naturaleza revolucionaria del contenido, en incesante desarrollo, ha logrado mover a la forma de su inercia primitiva, de su alienación congénita, imprimiéndole un dinamismo creciente, una naturaleza revolucionaria.

IV

Si se nos pidiera que mostrásemos un hecho que avalara lo dicho con respecto a nuestro cine, recomendaríamos el examen somero de la evolución de nuestro Noticiero ICAIC-Latinoamericano.

Nuestro noticiero fue creado en 1960. Sus primeras ediciones «informaban» (en aquellos tiempos los designios etimológicos eran todavía inviolables), sobre los acontecimientos relevantes del devenir revolucionario. No es un secreto que en aquellas primitivas informaciones podía detectarse, como un reflejo, el acento, las articulaciones del lenguaje del noticiero prerrevolucionario. Y es que en sus tentativas iniciales nuestro noticiero no había podido desembarazarse del arcaico academicismo, del abordaje simplista y epifenomenológico de los hechos, característico de los noticieros comercializados. Sin embargo, en el fondo de esta forma lerda y trastabiliaria, pugnaba por objetivizarse a plenitud una ascendente interpretación revolucionaria de la realidad.

Mientras tanto, la compulsión objetiva exigía la confección de un noticiero cada semana. Nada más afortunado: la obligada periodicidad del

esfuerzo creador permitía la escenificación continua de la lucha formac-
 contenido. De esta manera se combinaban tres procesos: un desarrollo en
 la profundidad de la interpretación revolucionaria de la realidad; una con-
 siderable acumulación de experiencia técnica y una estrecha vinculación
 —impuesta por la naturaleza específica del trabajo— con una realidad
 revolucionaria que cada vez se hacía más revolucionaria. El resultado fue
 el advenimiento de un lenguaje cinematográfico nuevo, liberado de las
 viejas alienaciones, en el que se manifiestan simultáneamente, con tremendo
 dinamismo, el volante de agitación política, el ensayo que invita a la reflexión
 y el puro deleite estético. Para tener una idea de la envergadura de la
 metamorfosis experimentada por nuestro noticiero desde su nacimiento hasta
 el presente, piénsese que el sentido semántico de la palabra *noticiero*,
 conque se le identifica, se ha convertido en un anacronismo.

En general, la experiencia del Noticiero ICAIC-Latinoamericano demuestra
 el acierto de esta afirmación de Solanas-Getino: «No es concebible la
 existencia de un cine revolucionario, sin el ejercicio constante y metódico
 de la práctica, de la búsqueda, de la experimentación. Es más, el compro-
 miso que se plantea al nuevo cineasta es el de aventurarse en lo desconocido,
 saltando a veces al vacío, exponiéndose al fracaso como lo hace el guerril-
 lero que transita por senderos que él mismo se abre a golpes de machete».⁷

El desarrollo de nuestro cine ha consistido en un irse haciendo cada vez
 más revolucionario «a golpes de machete» proceso en que el ritmo más
 acelerado ha correspondido al «noticiero», seguido respectivamente en
 orden por el llamado cine documental y por el llamado cine de largo metraje.
 ¿Por qué la mayor lentitud en éste último? Por una parte, porque las posi-
 bilidades de acumulación intensiva de experiencia técnica han sido meno-
 res;⁸ por otra, porque el peso de la alienación ha sido mayor: no olvidar
 que el cine de largo metraje ha sido la principal fuente de plusvalía en la
 comercialización del cine y que la ruptura con su vasto academicismo es
 tarea ciclópea; pero sobre todo, porque la objetivización de las ideas del
 contenido en estructuras dramáticas, exige una más profunda y coherente
 interpretación revolucionaria de la realidad.

Sin embargo, ya también en nuestro cine de largo metraje se van agrupando
 las condiciones indispensables para un prodigioso salto adelante. De que
 el primer gran impulso ha tenido lugar, es síntoma el acopio de éxitos inter-
 nacionales, obtenido, es cierto, dentro del mecanismo enajenado del cine

⁷ Getino, Octavio y Solanas, Fernando: *Hacia un Tercer Cine*. Revista Tricon-
 tinental. No. 13. La Habana. P. 125.

⁸ Téngase en cuenta estas estadísticas: desde 1959 nuestro cine ha producido cerca
 de quinientos noticieros ICAIC-Latinoamericano; cerca de doscientos documentales
 de todo tipo; pero apenas cuatro docenas de largo metrajes.

64 comercializado (y a menudo a despecho del mismo), pero obtenido también, lo que es más valioso, en el entusiasmo de los públicos y críticos más sensibles e inteligentes. Por lo demás, de que el impulso prosigue, de que no ha de detenerse en dos o tres films muy bien logrados, es síntoma de la fiebre de búsqueda, de experimentación, de analizar con mayor profundidad la realidad revolucionaria que se ha apoderado de los creadores. De que el impulso puede transformarse en florecimiento cultural de grandes proporciones, es síntoma, asimismo, el que en nuestro cine de largo metraje todo está en movimiento, desde la metodología de la producción y la técnica de la fotografía, hasta la apertura de nuevas posibilidades en lo que se refiere al trabajo del actor y a la estructuración de las situaciones dramáticas. Porque además, es un impulso que extrae su fuerza de una Revolución que se hace más revolucionaria y al respecto, merece un estudio aparte el cómo la praxis de la Revolución participa en el inminente salto adelante de nuestro cine de largo metraje a través de tendencias muy concretas, por ejemplo, entre muchas, la de la eliminación del principio de rentabilidad; la de sustitución de los estímulos materiales por estímulos morales; la de la desaparición de la división del trabajo según los conceptos departamentales heredados del sindicalismo tradicional.

V

Al existir en la creación incesante de su propia tradición, en el desarrollo incesante de su autoconciencia, en la búsqueda incesante de su originalidad, nuestro cine revela la necesidad de hacerse cada vez más revolucionario, necesidad que históricamente le ha sido impuesta por una Revolución cada vez más revolucionaria.

De aquel de quien se diga que no halló todavía su camino en literatura, podemos suponer que todavía no ha encontrado una moral.

Régis Debray (Camiri, 20-9-67)

I

Manuel Pérez Paredes

Cuando se afirma la revolución sin contribuir a las cristalizaciones. Cuando se precisa la diferencia entre la pausa y el acomodamiento. Cuando se apuntala un avance y al mismo tiempo se cuestiona el camino recorrido. Cuando se escarnece las diversas formas de

pensamiento mágico y las variantes laicas de la conciencia religiosa. Cuando se pulveriza ideológicamente a los que tratan de «proteger» a la revolución castrándole su inmenso poder de renovación constante. Cuando se rechaza con idéntica vehemencia la crítica «desde afuera» y la apología mentirosa. Cuando se ayuda a evaluar el peso de la ignorancia heredada, demarcando lo que hay que superar de lo que hay que destruir. Cuando se asume en la práctica la condición de nuestras circunstancias tercer mundista, lo que implica la liquidación de zonas marginales convertidas en puestos de observación. Cuando se critica el optimismo prefabricado y se sabe ser profundamente celebrativo a partir del aliento orgánico que general el heroísmo y la victoria, o a veces solamente el heroísmo, de los combates reales. Cuando se comprende que las contingencias tácticas son también materia prima de la creación artística, siempre y cuando exista una profunda identificación con los principios que las sustentan y hayan hecho crisis los «scrúpulos que separan el arte de la política. Cuando se ha hecho el necesario acopio de honestidad para practicar el «oportunismo genial» que Lunacharski admiraba en Lenin y que permitía a éste enfrentarse a cualquier momento particular de la lucha y explotarlo a los fines de una línea general siempre revolucionaria. Cuando se ataca sin tregua al oportunismo de los que son bajamente esclavos de la realidad contingente, condicionando su conducta a la misma. Cuando se fortalece incesantemente el «odio necesario» al imperialismo, haciéndolo descansar cada vez más en una base científica pero sin descuidar la carga emocional e incluso ciertas aristas irracionales que se hacen históricamente necesarias, por el momento, para enriquecer nuestra disposición combativa.

A los fines de la creación artística, el decálogo tiene validez si va acompañado del indispensable talento creador. Es entonces cuando moral y estética se fusionan hasta hacerse indivisibles en un lenguaje que por su propia naturaleza es capaz de autogenerar su constante evolución.

II

Todo el mundo está de acuerdo en reconocerle al cine una extraordinaria eficacia informativa-formativa. Innumerables argumentaciones, que van desde las posibilidades hipnóticas resultante de la combinación de una sala oscura y la vista fija en un punto por el que desfilan veinticuatro fotogramas por segundo hasta su capacidad de asimilar y difundir las otras manifestaciones artísticas de la cultura, se han encargado de probar su poder como medio de comunicación.

66 De su función social es obvio que para definirla tenemos que remitirnos, como primer paso, al grado de dependencia o autonomía que tiene establecido con los intereses que presiden la sociedad en que se produce. Y cuando no hay producción nacional es la política de exhibición del material filmico importado la medida de valoración del concepto que de dicha función se tiene. Por tanto cualquier intento de evaluación de su alcance, influencia y posibilidades nos lleva de la mano al terreno de la lucha ideológica. Lógicamente, ya en este punto todo el mundo no está de acuerdo.

El nacimiento y desarrollo de la cinematografía en sus primeros años va parejo al proceso de culminación de la fase imperialista del capitalismo. Al convertirse rápidamente en una industria el nuevo medio de expresión, de poderosa popularidad en ascenso, se inserta dentro de la producción cultural con la cual el imperialismo apuntala su expansión económica y política. El externo acondicionamiento fue creando las necesidades para el consumo de lo producido a través de una compleja interrelación objeto-sujeto que trascendía la sala cinematográfica. Se standardizó la producción como paso imprescindible para asegurar los riesgos de la inversión económica y establecer los esquemas que fijaran con más eficacia los modelos de conducta que proponía. Así se desarrolló un lenguaje cinematográfico en correspondencia con una alfabetización cinematográfica destinada a formar un público con determinado gusto cinematográfico.

El cine pasó a ser y sigue siendo hoy, a través de la inmensa mayoría de los films, una de las múltiples formas de descompresión social por medio de la cual el hombre reajusta su relación con la sociedad apoyándose en la mezcla de fantasía, magia y realidad del espectáculo cinematográfico. Al sentir la necesidad de «pasar el rato», de «entretenerse», de «evadirse», independiente de los niveles culturales y la interpretación variada que para los mismos comportan, estos términos, se está expresando un fenómeno cuya existencia dista de desaparecer después de la toma del poder por las fuerzas revolucionarias. Esto no puede ser ignorado por los que elaboren una política cultural en el campo cinematográfico, ni por supuesto por los creadores, encaminada a contribuir a la liquidación de las múltiples formas de enajenación.

La subversión de la escala de valores que ha establecido el cine comercial y particularmente el cine norteamericano, se inicia fuera de la sala cinematográfica a través de la práctica revolucionaria del hombre-espectador de cine. En Cuba, por ejemplo, una buena parte del público cinematográfico de hoy —descontamos los espectadores ocasionales y los no-espectadores de las zonas rurales apartadas— apoyó su aprendizaje de ver y oír con la

asistencia desde la infancia a proyecciones de films comerciales, perfeccionó su ritmo de lectura en los subtítulos del producto importado, amó y odió lo que las películas le inducían a amar y odiar. Pero como las pautas que expedía la pantalla no se ajustaban a la desgarrante realidad extracineamatográfica, el poder hipnótico se diluyó fuera de la sala de exhibición. Y así, contradictoriamente, aclarando su perspectiva en medio de una praxis que más que dominar sólo intuían y sentían necesaria, muchos de los que aplaudían su propia muerte en la oscuridad de una proyección, contribuyeron a hacer estallar las bases que sustentaban el hipnotismo ideológico más allá de la pantalla. Sin embargo, esto no significó la desaparición de la presencia ideológica del imperialismo, ni en la realidad, ni en la conciencia. La acción que da lugar al nacimiento del Estado Revolucionario en 1959 y las posteriores medidas que ponen fin al control monopolístico que sobre la exhibición tenían las distribuidoras norteamericanas, son hechos que marcan solamente el principio de la desmistificación por cuanto liberan posibilidades de ascenso cultural en todo el pueblo a la par que destruyen los puentes que facilitaban el trabajo del enemigo. Las supervivencias ideológicas de éste continúan porque la influencia invasora de sus modelos nos llegaba constantemente por diversas vías y enmascarada en múltiples coartadas. Es por eso que con los esquemas de construcción de la mentira, que ellos elaboraron y perfeccionaron para viabilizar su comunicación, no se puede construir la verdad y todo intento de ideologizar el modelo cambiándole el vestuario es contribuir al mantenimiento de las estructuras de pensamiento y de los resortes afectivos afines a la penetración cultural imperialista. La función más valiosa y profundamente revolucionaria que las manifestaciones artísticas de la cultura pueden producir en el público, para participar en la superación de las necesidades de compensación enajenada en que fue educado, es precisamente a través de una relación que no se apoye en los mismos aliviaderos ideológicos con los que el imperialismo trataba de mantener las tensiones en un nivel aceptable. La verdadera actividad desmistificadora radica en demostrar la capacidad de distorsión de la realidad más allá de la anécdota, en la unificación expresiva de falsedad-lenguaje-ideología.

El emprender su función social conciente de esta problemática ha sido una de las cualidades que ha permitido a nuestro cine desarrollar una línea de trabajo sin colocar bombas de tiempo en su camino. Dentro de la producción de estos once años hay una experiencia particularmente reveladora y es la que concierne al conjunto de films de ficción y documentales realizados en la atmósfera conmemorativa y de nuestros cien años de lucha. Ellos revelan por el nivel obtenido tanto artística como política.

68 mente lo acertado de una política cultural cinematográfica en la que está perfectamente entrelazado el valor inmediato con la significación permanente, la visión revolucionaria de nuestra historia adquiriendo dimensión estética por medio de lenguajes personales que han asimilado e integrado a nuestra cultura las técnicas y las formas expresivas más modernas.

(La vanguardia en Cuba, en América Latina, en el Tercer Mundo, de acuerdo a las circunstancias particulares de nuestro presente, y avizorando el futuro, es la vanguardia política, armada.)

(Para el artista, en nuestros países, situarse a la vanguardia ya no significa adelantarse sino estar a la altura de la Historia, de nuestros pueblos, con una obra militante, revolucionaria, activa.) (Vanguardia es una sola.)

Notas sobre un Cine militante, revolucionario, y su función social

Enrique Pineda Barnet

Un cine militante, revolucionario, en las circunstancias particulares de nuestra sociedad, de América Latina y del Tercer Mundo, tiene que ser, necesariamente, un *cine armado*. Esta conclusión no puede ser otra una vez cuestionada la realidad, la necesidad.

El lenguaje del «cine-arma», etc. es un lenguaje viciado. ¿Vale la pena rescatar y revalorizar este concepto?

Un arma es un instrumento que sirve para «golpear» (atacar) al enemigo o para defenderse (¿error semántico?).

(Un cine armado es un cine en combate, un cine-arma, empuñado y afinado, directo al objetivo, vomitando fuego. Y tras ese fusil el hombre, que al unísono dispara y que únicamente cambiará de fusil para *otro fusil*, cuando el uno o el otro sean más necesarios, eficaces, certeros. «Cabeza fría», «corazón caliente» y nervio ágil para responder.)

CINE-ARMA HOMBRE-FUSIL OBRA-COMBATE
CINE-FRIO-CALIENTE-AGIL-EFICAZ

Un cine que muestra las bondades de la Revolución, puede ser un *cine simpatizante*. Un cine que propagandiza, exalta, la obra revolucionaria,

puede ser un *cine de intención y emoción revolucionaria*. Un cine que denuncia los males de la sociedad de la alienación y del consumo, o de la explotación, la opresión y la miseria, puede ser un *cine inconformista*, puede tender a ser rebelde. Un cine que condena al imperialismo, el neocolonialismo, su crimen, su agresión... puede ser un *cine honesto, antimperialista*, que —si golpea al enemigo de manera efectiva— puede llegar a ser revolucionario.

Pero ¿qué es un cine militante, revolucionario? ¿Cómo se obtiene? ¿Qué fórmulas, lenguaje, método de trabajo, contenido forma, emplear para lograrlo? ¿A quién dirigirlo? Las respuestas pueden variar en matices, manera de ordenarlas y jerarquización, según la circunstancia, pero siempre, fundamentalmente, serán *una sola*. Un cine militantemente revolucionario, está en la medida de su *eficacia revolucionaria*, en su resultado final una vez transpuestas todas sus «emanaciones» en el proceso mismo de la Revolución.

Para alcanzar esta medida, el cine tiene que *entrar en combate*. Tiene que romper los moldes de la convención, o utilizarlos conscientemente si es necesario (la cuestión no es innovar por innovar), tiene que quebrar el método de trabajo para encontrar en cada caso el método necesario, entrar a la realización también como a un combate, remover su temática para encontrar la precisa, afinar su lenguaje para que sea justo, organizar su estructura para que actúe en consecuencia, definir su posición condicionado a su objetivo y a su interlocutor. Utilizará los medios que la necesidad le exija, será intransigente en el principio revolucionario, la concesión será una palabra abolida de su vocabulario, cortará los puentes de la retirada, romperá con todo viejo amarre o tradicionalismo cristalizado. Y dirigido a los revolucionarios, o a los potenciales revolucionarios, y al enemigo únicamente para infringirle golpes de gracia, directamente hablando, —únicamente así—, con él *no hay diálogo posible*. Un cine que el enemigo no pueda permitir ni soportar, —puesto que permitirlo implicaría que no le afecta—, aunque esto plantea una contradicción con la necesidad de un trabajo legal desde donde se pueda propagandizar —necesidad de América Latina de hacer ideología— en tanto el sistema lo permita. Cualquier contradicción aparente o real quedará dilucidada si este cine es realmente militante, en cuanto esté incorporado a una táctica y estrategia específicas dentro de un movimiento revolucionario en particular, liquidando la tendencia errónea del intelectual de militar «desde su arte» sin integrarse a un movimiento de lucha armada.

No se concibe aceptar más que el cine es un «mostrar», como no sea esa «demostración» un arma para la prueba que dé un golpe en la cabeza del

70 enemigo durante un juicio de guerra. «Mostrar» implica limitar y cristalizar la dinámica misma, el desarrollo del cinematógrafo. A ningún combatiente se le ocurriría, en medio de un combate, limitarse a «mostrar» su fusil —como no fuera en un intento de amedrentar al enemigo una vez agotado el parque. El brazo con el arma se alza como bastión en la victoria y para indicar la continuación de la avanzada en la nueva etapa de la lucha. El arma sin parque se la entregan al enemigo los vencidos cuando son cobardes en la derrota. El verdadero combatiente golpea hasta el final con todo lo que le queda, o muere con la sonrisa del deber cumplido y la rabia de no poder continuar, estimulando a quienes le siguen.

Ya el cine no es más un espectáculo para consumidores pasivos. Su objetivo estará en el desbordamiento de la realidad hacia su sentido más profundo, para hacer esa realidad activa, para que opere, no sólo precipitándose fuera de la pantalla, sino desbordando también al espectador de su papel como tal, ya no para el diálogo entre film y público, sino en su conjugación dialéctica, dinámica, que uno y otro se sirvan mutuamente como brazo y como activador de la conciencia, para volcarse de la sala, a hacerse explosión revolucionaria en la vida. Así, como en la batalla, el diálogo con el enemigo es inoperante, y con el compañero combatiente se convierte en una sola voz, aún cuando sea controversial, puesto que el objetivo es el mismo.

El terreno de la práctica, sin embargo, aún permanece intacto. En la teoría muchos podemos estar de acuerdo, podemos exponer nuestras ideas con mayor o menor claridad, alcanzar un paso más allá en uno u otro concepto.

Todo parece resuelto y que podríamos darnos de inmediato a la tarea de hacer UN CINE MILITANTE, REVOLUCIONARIO. Pero ¿qué entiende usted por su «principio revolucionario»? El auténtico camino revolucionario es el del marxismo-leninismo. Asegúrese de que no está haciendo concesiones. Sea desconfiado. El reformismo, el paternalismo, el populismo, el comercialismo, el escapismo o el facilismo y otros ismos, tienden sus trampas por varios flancos. ¿Cómo definir un lenguaje revolucionario y revolucionador? Para los seudorevolucionarios es fácil caer en el terreno del snob, la ruptura por la ruptura, la incoherencia, pero, aún los revolucionarios corremos los riesgos de ser retóricos o tediosos, y muchos otros que debemos afrontar y superar. ¿Qué es un «método de trabajo revolucionario»? Por supuesto que no es sustituir esquemas ni recetas, tenemos que crearlo según cada necesidad. Seguramente que cada cual tiene «algo» revolucionario que llevar al combate, y lo dirigirá, según la circunstancia y objetivo, a uno u otro interlocutor. Pero ¿cómo determinar la eficacia de estas dos primordiales cuestiones del qué decir y a quién dirigirse? Por ejemplo, la épica del distanciamiento, con toda su riqueza de elementos se funda-

menta en una estructura conceptual que aún, para los propios brechtianos del cine, no ha sobrepasado los límites del enunciado. La teoría del concepto brechtiano, apenas apuntada en la práctica, no ha logrado aún en el cine profundizar ni desarrollarse en toda su dimensión, su eficacia está por demostrar, y en el caso de lograrlo, ya hoy quizás nos resultaría insuficiente.

La intención no basta, la intuición se queda corta, la improvisación sistematizada corre el peligro de traicionar el principio mismo, la elucubración puede llevarnos a la retórica más bizantina. Y no podemos abandonar un combate que hay que llevar a cabo.

La lucha está ahí, no puede esperar, participemos o no, se está efectuando. El enemigo reconocido es el imperialismo —principalmente el imperialismo norteamericano—, que tiene sus armas, y poderosas, que tiene una experiencia y de ella su estrategia y para ésta sus medios. Están las oligarquías, los burgueses... Está el neocolonialismo y su violencia, la explotación y su miseria, la represión y su sangre, la opresión y el subdesarrollo... El primer objetivo: la liberación y la conciencia de sí, y a partir de esto una lucha igualmente larga: independencia económica, política y social, implica vigilancia permanente, lucha por el desarrollo acelerado, por el despegue, la culturalización, la tecnificación, el crecimiento... Y está el internacionalismo verdadero, la solidaridad en activo, la contradicción y su superación cotidiana dentro de nosotros mismos. De manera que el detonador ha sonado, urge aunar la voluntad, la inteligencia, razón y emoción, análisis y entusiasmo, serenidad y audacia, impaciencia y confianza, honradez y autenticidad, como requisitos indispensables.

Nuestros minutos se radicalizan. La radicalización alcanza también al cine. Es urgente liberar las posibilidades revolucionarias y revolucionadoras del quehacer cinematográfico. Posibilidades otorgadas, rescatadas, enseñadas y ejemplarizadas por la Revolución misma: derecho y deber, requerimiento, urgencia.

No puede haber otra posición de autor que la posición de revolucionario, posición de Historia, posición de vida en acción. La conquista del «cine autor» puede ser al cine lo que la Revolución Francesa fue a la sociedad. Basta ya de andar mistificando al autor. El autor puede ser un conjunto revolucionario, anónimo inclusive (tenemos muestras muy recientes en el cine latinoamericano). En esta situación nuestra, para ser consecuente con su militancia, muchas veces el autor tendrá que andar clandestino por cuanto «subversivo».

Ya en este tiempo, toda obra militantemente revolucionaria es necesariamente producto de un autor militante revolucionario. Un cine real y autén-

72 ticamente militante, revolucionario, sólo puede existir si sus realizadores *conscientes* son real y auténticamente militantes revolucionarios. Ahora bien, no siempre un realizador militante revolucionario es capaz de llevar a cabo el cine que le corresponde en toda su efectividad. Un creador militante revolucionario lo es realmente en toda su plenitud, cuando en consecuencia está en la disposición consciente de realizar una obra semejante y al mismo tiempo cuando sus condiciones subjetivas, subconscientes, responden a esta premisa, y cuando en su vida mantiene en coherencia su actitud hasta las últimas consecuencias, inclusive la de sacrificar «la obra», si fuera necesario, para llevar a cabo la tarea (la obra) más importante, es decir, la Revolución misma en su sentido más directo, y aportar en ella entonces hasta su vida.

Creo que de todo cuanto he expresado acerca de un cine militante, revolucionario, no puede desprenderse ni una pizca de *desinterés* ni de inocencia para nuestros días. Que nos miren con benevolencia los que nos contemplan desde la posteridad, que «nosotros que quisimos abonar el suelo para la amabilidad no pudimos ser «amables», ni *desinteresados*».

En cuanto a su especificidad, hoy el cine, y en razón de su militancia revolucionaria nuestro cine, desborda sus barreras hacia cualquier campo no previsto tradicionalmente, según sus necesidades, hacia la investigación, el testimonio, el documento, la didáctica... inclusive como medios de expresión e instrumentos dentro del combate. En relación con el «artista» —cineasta u otro—, ya hace rato que, resulta ridículo hablar en términos de especificidad. Nuestro mundo y nuestro presente nos posibilitan y nos exigen una realización existencial más integral, nos devuelven nuestra condición de hombres, —no me refiero solamente a la situación excepcional de Cuba ni a otros pueblos ya liberados, me refiero a todos los pueblos que luchan en nuestro presente—, resulta obsoleto y ajeno aquéllo de que nuestra era está deshaciendo al hombre. El hombre que se deshace en nuestro tiempo es ese —que no casualmente es nuestro enemigo—, que se corroe, se denigra, se mecaniza, se envilece, se frustra, se enquistas, se atomiza... Nosotros no, nosotros somos devueltos por la lucha a nuestra condición de hombres, y lejos de «deshacernos» como hombres, luchamos por crear un hombre nuevo —que no surge de la nada sino de nosotros—. Ahí tenemos el verdadero privilegio de la historia al ser hombres-creadores-revolucionarios.

Es cierto que aún, dentro de nuestro propio mundo, existen prehistóricos temores al panfleto, al ensayo sociológico, a los riesgos como trabajador, político o científico. Ancestros pequeño burgueses que a estas alturas todavía manosean temblorosos los fantasmas del «realismo socialista». Creo

que ya está bien definido que si nuestro cine se descubre con un nuevo valor en cualquier otra función de la sociedad, y un film nuestro resulta efectivo como film político, si enseña como film educativo, si documenta o deja una constancia, si, en suma, es útil, entonces ha resultado que en nuestro combate, en vez de ganar una batalla en particular, hemos encontrado un camino de ganar la guerra. *Lo que si es inadmisibile en un cine militante revolucionario, es que la obra resulte inútil.*

La belleza también es necesaria, pero es preciso renovar el sentido de la belleza. Pasamos por una carretera, leemos un cartel «los bosques son útiles: cuidalos». Es evidente que los bosques son bellos, pero no lo dice el cartel, y no por bellos los cuida mucha de nuestra gente —lo cual es lamentable, porque su belleza debía ser también una razón—. Y podremos preguntarnos si será necesario aprender la «utilidad» de la belleza. Pero sobrarán respuestas sobre el goce estético, y también sobre qué es lo sustancial para nosotros ante la tarea del combate al enemigo imperialista, frente al subdesarrollo, ante la urgencia de la construcción, el despegue, el desarrollo. El sentido de la belleza forma parte del desarrollo mismo. Pero ¿cuál podrá ser, por ejemplo, la belleza de un film en medio de la vida miserable y dolorosa de un indio boliviano? ¿La belleza del hambre, la belleza del raquitismo, la belleza de la monstrosidad? A principios de 1959 una «distinguida dama de la burguesía habanera» que posaba para las crónicas del Diario de la Marina en sus actos de piedad, decía:

—Es verdad que los bohíos son miserables, pero son una parte tan bella del paisaje cubano que es una lástima que estos revolucionarios los hagan desaparecer.

Claro que es una reacción burguesa, pero hay reacciones semejantes que aún asoman entre supuestos revolucionarios. Cabría preguntarles para negar... ¿Es que van a complacerse con la belleza de la miseria para perpetuar la miseria? Embellecer la desgracia es uno de los caminos hacia la resignación. ¿sublimar lo monstruoso? Romper el viejo sentido de la belleza quizás pueda llevarnos mejor a encontrar el camino para que todo pueda ser hermoso. Se ha hablado de una estética de la violencia, de un cine de la pobreza, cine del Tercer Mundo, cine imperfecto... conceptos que procuran profundizar en nuestras realidades y necesidades. Valga aclarar, no para esa vieja dama, realmente indigna, sino para algunos «revolucionarios» que aún reaccionan con la mentalidad de la belleza del pintoresquismo, que no se trata del descuido intencionado, del «elegante desgaire» que puede resultar en moda snob para exquisitos, chapucera para los superficiales (sin que los primeros dejen de ser superficiales). No se trata (aunque también de eso se trata) de imponer en el lugar que le corres-

74 ponde, un cine de 8 mm en una guerrilla, o la imagen rayada y requete-contratipada escamoteada al enemigo, o la ausencia de un sonido «pulcro» o de un sincronismo por falta de medios en un film de lucha de calles, o un film simplemente *directo* sobre problemas inmediatos y primarios. Se trata fundamentalmente de una actitud frente a la vida, de una conciencia de sí, de un cine propio, particular, con objetivos concretos, se trata de un cine militante, revolucionario, nuevo, que quiere estallar. Se trata de imponer nuestra propia escala de valores, las categorías que nos son idóneas, con el particular sentido de lo estético, del «arte» y su función, de la raíz de nuestras cosas, de nuestra lucha, de la afirmación de nuestra existencia, de nuestra realidad que está en la palma de la mano, o en el más subjetivo micromundo.

Por otra parte, naturalmente que un cine militante revolucionario *no tiene por qué negarse a ser recreativo, agradable*, cuando dirigido a los que luchan pueda resultar un estímulo a la continuidad de la lucha. Su tono puede ser el más variado, porque la solemnidad suele estar reñida con la confianza y la identificación, en tanto que el respeto no está en contradicción con la alegría, y un cine militante revolucionario será —por ello— un cine nuevo, joven, vital, optimista, —rescatando para estos términos su auténtico valor—. Y lo joven «puede y debe ser alegre, pero a la vez profundo». *En cuanto al «gusto»*: Ya en una fase como la nuestra en Cuba, de descolonización y culturalización, la cuestión no es imponer a todos el gusto de unos cuantos ni a la inversa, sino mediante la educación, aportar a todos los elementos que componen los «gustos», de manera que con cabeza propia, cada uno pueda desglosarlos, explicárselos, conocerlos en su estructuración, develando sus fondos, intenciones, mecanismos y hechuras, para que la toma de un «gusto» sea un hecho consciente —aún cuando subjetivo— y selectivo por parte de la masa y de los individuos, en toda su riqueza y complejidad. Es una manera de combatir las deformaciones y la colonización prevaleciente, aunque urge paralelamente una campaña de descolonización y culturalización pedagógicamente consecuente.

No creo que un cine militante, revolucionario, desarrollado plenamente en todas las dimensiones planteadas lo hayamos logrado aún. Somos muchos, por no decir que casi todos, los que en el Movimiento Cinematográfico Cubano —y sucede también en nuestro continente—, buscamos afanosamente cumplir a cabalidad todos los objetivos de la batalla. Creo que hemos obtenido los elementos para llegar a la materialización del hecho. En cuanto a los resultados plasmados en obras, ya existe una sintomatología, o mejor, proyecto. Según las concepciones expuestas, midiendo aspectos e intenciones de los films y por su eficacia, creo que en «La Primera

Carga al Machete» se logra; así «Lucía» en aspectos de su tercer episodio, cuando precipita alguna batalla interna contra los prejuicios y encara las contradicciones entre la lucha y el subdesarrollo. En «Las Aventuras de Juan Quinquín» cuando reivindica el concepto de aventura y estimula la audacia más primariamente revolucionaria en tanto que desmistifica lo solemne. En «David» cuando nuestros jóvenes de hoy se ven precisados a extraer de entre contradicciones los valores de un carácter, para reconocer en su continuidad histórica y entender que es posible el heroísmo en su tono más familiar. En «Hanoi, martes 13» cuando en su internacionalismo cabal sirve en los juicios de la opinión pública universal como prueba condenatoria del genocidio yanqui en Viet Nam. En «Madina Boe» cuando estimula y afirma la existencia de la guerra de liberación y las guerrillas de la Guinea llamada Portuguesa. En «Hombres de Mal Tiempo» cuando nos renueva con un método de trabajo. Reseño solamente por citar los «síntomas» y limitándome a *aspectos* de trabajos recientes o conocidos, síntomas que están presentes en muchos otros films y a lo largo de diez años de una cinematografía surgida de la Revolución, por ella y para ella, que ha afirmado victoriosamente su existencia en medio de la lucha, y que, proyectándose hacia el futuro, reconoce su propia victoria únicamente como deber, derecho y compromiso, para continuar en batalla.

Humberto Solas

Resumo las dos preguntas en una sola respuesta.

Existen dos zonas diferenciadas en el contexto latinoamericano y que a su vez aparecen en el resto del mundo subdesarrollado o Tercer Mundo.

Esta diferenciación se basa en que en estos contextos se repite una misma situación socio-económico-político cultural: por un lado una gran mayoría de países sometidos, que podríamos llamar países no liberados y por otro lado un grupo de países que han destruido total o parcialmente estas estructuras y por tanto podríamos llamarlos países en vías de liberación o países liberados. Dos situaciones diferentes que reclaman a su vez, en los órdenes estratégicos político-culturales soluciones, métodos o búsquedas caracterizados por una determinada situación social.

Por esto, considero difícil determinar la especificidad de una cultura militante aplicada como generalidad a un mundo que en apariencia se nos presenta como uniforme pero que en realidad es heterogéneo.

76 Un país colonizado urge de un arte de agitación política. Han pasado ya los tiempos de tolerados discursos contra la burguesía dominante, como a su vez se han vuelto caducas las concepciones de una izquierda parlamentaria. En una etapa en que la acción revolucionaria se confirma como único método genuino de liberación, un arte militante para estos contextos es aquel que equivale a la acción revolucionaria más violenta.

A mi entender, el más grave problema que se le presenta a un artista en esta situación se refiere a sus posibilidades de real comunicación con el público a quien se dirige, pues una acción revolucionaria violenta en el plano del arte sólo se logra si las repercusiones de ésta actúan (como en cualquier otro tipo de acción revolucionaria concreta) por un lado como golpe demolidor en el enemigo y por el otro como explosión agitadora en las masas.

De acuerdo con las estructuras de censura coherentes a las dictaduras colonialistas, es común que una gran mayoría de estas obras no cumplan en absoluto la finalidad que las ha sustentado y entonces, ante este fracaso al artista revolucionario se le presentarán dos posibilidades y deberá escoger: o continuará haciendo su arte con la conciencia de su relatividad como agente decisivo en la acción revolucionaria o tendrá siempre la posibilidad de sustituir su estrategia de acción y como ya es clásico, dejará un frente de discutibles posibilidades por otro de indiscutible eficacia, llámese guerrilla urbana o guerrilla campesina.

En los países en proceso de liberación (tanto como en los liberados), el problema es más complejo y no menos difícil.

Mientras que en los países sometidos la acción es determinada a partir de premisas un tanto obvias* (destrucción del aparato dominador burgués), en un país en revolución, el problema no es la destrucción de estructuras primarias de poder, sino, por un lado la indagación dialéctica sobre los aspectos de estas estructuras de poder y por otro lado la sistemática destrucción de los valores arcaicos que sobrevivan y actúen como freno dentro de la nueva sociedad.

Esto me hace pensar que en un país en revolución un cine militante es aquel que explica la existencia de la Revolución, que se plantea la indagación en los aspectos socio-económico-político-culturales que han determinado el surgimiento de la Revolución y que al mismo tiempo, está profundamente rela-

* Paso por alto la posibilidad de un arte militante «complejo» para estos contextos. A mi juicio un cine sobre las contradicciones de la izquierda en un país sometido, si no contiene un lenguaje lo suficientemente claro, no cumple ninguna función social, el simbolismo aquí es inaceptable. Es un cine de la contemplación... y a la larga (tomando en cuenta las urgentes necesidades del contexto donde surge) es reaccionario.

cionado con la compleja problemática interna, con las contradicciones que surgen en un mundo que por revolucionario es un mundo en constante ruptura.

Siento que el contenido específico de este estado de permanente ruptura se refiere básicamente al hecho de que las nuevas estructuras de desarrollo económico prevén éste en un plazo calculable, plazo en que el desarrollo económico tiene que ir paralelo al desarrollo de la conciencia revolucionaria. Pienso que esta labor de desarrollo de la conciencia revolucionaria tiene mucho que ver con la participación del arte en la sociedad y específicamente con el cine y sus posibilidades expansivas. Pero ahora bien, hay en todo esto una contradicción, ya que como desarrollo de la conciencia revolucionaria puede comprenderse una gestión mecanicista, formularia, exenta de vitalidad, que se ocupa a menudo de la «reconfirmación» de los problemas ya resueltos y que elude los problemas latentes.

En un país en transición sobreviven ciertos esquemas arcaicos, resultado de una herencia nefasta. Todo un conjunto de síndromes irracionales que permanecen latentes y que a veces frenan el desarrollo de esta conciencia revolucionaria.

La Revolución cubana se caracteriza por su constante incursión en la destrucción de estos síndromes y de ahí su siempre renovada vigencia.

El cineasta cubano realiza su trabajo en un medio donde la vitalidad revolucionaria ha creado las condiciones para el desarrollo permanente de la conciencia revolucionaria, lo que es así mismo el desarrollo permanente de la Revolución.

Medidas como la supresión de los estímulos materiales, o más recientemente, la renovación radical de la enseñanza, garantizan una sociedad que no cristalizará y que por el contrario vivirá un perenne estado de renovación.

Situación que hace insostenible una actitud pasiva, que incita a la participación.

EN CUANTO A LA FORMA

Pastor Vega

Todas las formas de la comunicación responden a condicionamientos preestablecidos por el pensamiento en el ejercicio de sus funciones en interacción directa con las formas de la vida social.

Muchos de estos condicionamientos que el pensamiento establece para facilitar su interrelación con el contexto devienen en convenciones una vez que la

78 mecánica de la rutina impone su presencia. Automáticamente el pensamiento deviene inconciente dejando de ser vivo y creador. La mecánica impone sus concepciones impidiendo que el pensamiento generalizador determine eficazmente sus mecánicas. Estos estereotipos de la forma, utilizados una y otra vez, van estableciendo criterios de gusto que no son sino maneras de observar, de analizar. Todos los elementos componentes de la vida van siendo clasificados según los moldes al uso. La real percepción de las dimensiones reales de la vida se hace cada vez más difícil puesto que este encajamiento, lejos de enriquecer la conciencia, la limita y estanca, al detener todo su dinamismo y flexibilidad. Elementos indispensables a la hora de objetivar situaciones inéditas, y ninguna situación se repite a sí misma.

La fuerza de la perpetua dinámica de la vida provoca que el uso reiterado, el abuso, de los condicionamientos o convenciones que el pensamiento y la sensibilidad artística emplean como soluciones expresivas, proceso que puede ser conciente o no (esto no cambia nada) agoten sus capacidades y a veces, incluso, las conviertan en su contrario. Esta situación llega a su clímax cuando el arte cortesano se apropia de soluciones expresivas verdaderas despojándolas de sus intenciones más orgánicas y trasladándolas a realidades temáticas totalmente falsas y aparentemente anodinas... comercialismo. Esta situación referida al cine se agrava todavía más ya que la abrumadora mayoría de las producciones no responden nada más que a las ciegas exigencias del mercado.

Llegado a este punto se hace necesaria la revisión crítica no tan sólo de la realidad que se abordará a través de la obra sino también de los modos de la obra misma.

Es inevitable la ruptura total.

Si a todo esto se suma el convencimiento de que la obra no tan solo debe acompañar los procesos que describe sino además accionar sobre ellos para provocar su aceleración ascendente, no cabe la menor duda entonces de la necesidad de esa ruptura. Hay que expresarse de otra manera. Hay que hacer renuncia conciente de las convenciones al uso, de las actitudes al uso. De los resultados al uso.

Por lo pronto ya no es posible plantearse una película que no contenga en sí misma un margen bastante apreciable de experimentación, que avance más allá de toda búsqueda normal al Arte. Una película que complazca será traición. Su deber primero será la irritación, la agitación de todos los valores y moldes establecidos.

Como no se trata de contar simplemente una historia sino de proponer elementos que condicionen discusiones nuevas, hay que encontrar un len-

guaje que permita la comunicación racional, no emotiva, entre la obra y el espectador. La interacción de las ideas expresadas en la obra con las que cada espectador posee, no puede ser enturbiada por los estados de ánimo. Cada lenguaje ha creado ya sus reacciones. Cada nuevo lenguaje debe luchar contra todos los demás, a pesar de que seguramente nace como una prolongación de los que le preceden.

EN CUANTO AL CONTENIDO

Las revoluciones las provocan las insuficiencias de una realidad que se traiciona a sí misma. Si los cineastas revolucionarios no pueden expresarse según los que no lo son es justamente porque los intereses de sus obras no se corresponden. Una obra militante debe estar totalmente envuelta en la guerra general que a nivel continental se desarrolla contra el imperialismo norteamericano de una manera totalmente consciente. Cuando la Revolución es parte integral de la vida del cineasta, éste no la farfulea sino que la suda. Sabe además que la eficacia de su talento está dada por la autenticidad de sus intenciones y no por el virtuosismo en la práctica de su oficio. Esta es la característica más orgánica de todo el cine cubano en general. Para un cineasta revolucionario o para un revolucionario cineasta, (en este caso debe ser lo mismo) la premisa esencial es su participación estética y política en los combates más verdaderos de nosotros los latinoamericanos frente a la opresión de todo tipo que sobre el continente ejerce el imperialismo norteamericano. Esto quiere decir que son los intereses de su liberación la motivación de sus impulsos, que entre su vida y su obra no existe dicotomía y de que efectivamente su estética ha devenido ética o al contrario, los caminos no importan.

