

Por un cine imperfecto
(Veinticinco años después)

A veces pienso en las razones por las cuales los cineastas latinoamericanos sentimos la necesidad de hacer teorías. Tal vez un primer impulso sea el de justificar o explicar lo que hacemos que, en verdad, tiene poco que ver, en sus expresiones más altas, con el cine de nuestros días. O también porque la escasez de críticos o ensayistas, nos obliga a alejarnos del hombre fragmentado que involuntariamente somos. O lo que sería su razón principal: el afán de comunicar, por todas la vías posibles, nuestra identidad común, esa identidad de la gran patria que, en su tiempo, revelaron nuestros próceres y que, desde los años cincuenta, el Nuevo Cine Latinoamericano se ha empeñado en ilustrar.

El texto de "Por un cine imperfecto" nació bajo ese aliento y a éste remite su posible vigencia.

"Por un cine imperfecto" empieza diciendo: "Hoy en día un cine perfecto, técnica y artísticamente logrado, es casi siempre un cine reaccionario". Y termina: "El arte no va a desaparecer en la nada, va a desaparecer en el todo".

El desarrollo de esos dos postulados es el desarrollo de todo el trabajo. ¿Qué puede haber de vigente en ellos?

El texto se escribió en 1969, hace ya casi un cuarto de siglo. Corrían los años sesenta, años que mi generación no podrá olvidar nunca. Parecía, de pronto, que el mundo se volvía joven. El colonialismo se desplomaba, la revolución era posible, trabajadores y estudiantes de países desarrollados desempol-

vaban sus inercias, las minorías de todas las tristezas al fin sonreían, las costumbres y el arte se transformaban y nos transformaban. Y luego, la utopía mayor: creíamos poder ser felices sin necesidad de ser egoístas.

No era raro entonces pensar que el arte iba a desaparecer en el todo. Que el cine se expandiría por todos los rincones del mundo. Que con las nuevas tecnologías cada ser humano podría disponer de una cámara. Que el hecho cultural por excelencia estaría más en que todos, y no sólo una minoría, tuvieran la posibilidad de hacer arte.

Pero, oh la vida, la vida no es una línea recta hacia el porvenir.

Las cinematografías no sólo no se multiplicaron, si no que las que existían, como las europeas, se declararon en vías de extinción; las incipientes murieron al nacer y las que se alimentaron sólo en sueños, aprendieron, en carne propia, que los sueños sueños son.

Sin embargo, el primer postulado, la frase con la cual se inicia el texto, mantiene su vigencia.

En los años sesenta, la Revolución Cubana se planteó la construcción del socialismo, es decir, la transformación a fondo de las estructuras de la dependencia y el subdesarrollo. Los cineastas nos propusimos hacer algo similar en el terreno del cine. No sólo por razones conceptuales sino también por razones prácticas. Si el proyecto social norteamericano no daba, según sus propias estadísticas, para más de seiscientos millones de personas, su cine, reflejo de ese modelo, no era posible hacerlo si no era contando con grandes e insaciables arcas. Por eso la primera y más elemental significación del término "imperfecto" era el rechazo más radical a la impotencia de hacer cine. Estimular a hacer el cine con los medios que se tuvieran a mano era su razón de ser más categórica. No se trataba de cantarle loas al miserabilismo. Era combatir la idea

de que no se podía hacer cine si no era disponiendo de las tecnologías más avanzadas. Si estas venían, bienvenidas eran. Pero no era cuestión de esperarlas para poder expresar nuestras angustias. Era, en síntesis, rechazar el criterio de que no se podía hacer un film si no estaba "técnicamente logrado".

Otra acepción del vocablo "imperfecto" era la de no acceder a la imposición del lenguaje "perfecto", a la dictadura estética del cine norteamericano, que dijera Godard. No era una posición dogmática. Con ese lenguaje se han hecho y se siguen haciendo buenas películas. No es ese su problema. Su problema y nuestro problema es que a través de éste se pretende medir al resto de la cinematografía mundial, y de hecho se convierte no en "su lenguaje" sino en "el lenguaje cinematográfico". Lo cual, en buen cristiano quiere decir que el lenguaje se nos ofrece como lenguaje terminado, acabado, "perfecto". Sin embargo, el arte, como la vida, está siempre en una búsqueda permanente de su identidad. De ahí su importancia y su grandeza. El arte, en este caso el cine, que dé por concluida la búsqueda de su identidad, es un cine muerto. Por eso también hablábamos de que "un cine artísticamente logrado es casi siempre un cine reaccionario".

Por último, y fue en lo que más nos detuvimos, "cine imperfecto" quería decir "cine interesado". Si el arte era una actividad desinteresada del hombre, la imposibilidad de practicarlo, en nuestros días, como tal, nos llevaba a todo tipo de fariseísmos. Pensábamos que la mejor manera de exorcizar dicho fariseísmo era hacer de manera consecuente y abierta un arte interesado, es decir, un "cine imperfecto". Sólo así podíamos continuar con la ilusión de que algún día el arte volvería a ser una actividad desinteresada del ser humano.

Pero, además, era evidente —lo es más hoy— que el cine que se hacía nos procuraba el placer estético reduciendo las posibilidades de nuestro espíritu crítico; facilitaba la comunica-

ción pero limitando nuestra autonomía; confundía nuestra sensibilidad utilizando las innovaciones tecnológicas como si fueran innovaciones del lenguaje cinematográfico. Y detrás de todo, el fariseísmo mayor: el arte es más arte mientras menos se note su contenido, es decir, mientras más simule ser arte desinteresado. Para nosotros significaba una vergonzosa separación entre forma y contenido.

Responder a estas engañas no obedecía, sin embargo, a una actitud ética. Se trataba más bien de una búsqueda estética. Hacer explícitos los contenidos, no seguir disimulando que el cine es una ficción, reconocer que el cine no transforma la realidad pero que hay que hacerlo como si fuera capaz de eso y de mucho más y, sobre todo, no seguir aceptando que el cine es simple ilustración, o tratamiento cinematográfico de historias literarias, sino que debe ser expresión de verdaderas historias cinematográficas y que, por lo tanto, su aspiración mayor es la de expresarse en términos imposibles para cualquier otro medio de expresión artística; eran éstas, debían ser éstas, sustancias nutrientes de una nueva poética. Después de todo el cine era, y sigue siendo, la más atrasada de todas las artes.

¿De dónde partíamos? ¿Qué herencia recibíamos?

El cine latinoamericano de los años 30 y 40 sufría limitaciones imperdonables. Su universo era estrecho y repetitivo. Su mirada complaciente sólo la redimía cierto humor criollo y la música popular. Por otra parte, solicitaba con demasiada frecuencia la compasión del espectador, aunque tal vez su pecado mayor era el de confundir el folclor con una identidad simple, estática, cristalizada. A pesar de todo, fue un cine que obtuvo un gran respaldo de público, que logró demostrar que el cine latinoamericano podía vivir de los latinoamericanos. Y no obstante, fue un cine derrotado. En los años

cincuenta sólo despojos de él llegaban a nosotros. Como suele ocurrir, el rechazo fue total, visceral, apasionado.

En el caso de Cuba se nos presentaba la opción del realismo socialista. Pero la opción no resultaba ninguna tentación. No era más el cine de los primeros años de la Revolución de Octubre. Así, lo que nos llegaba, salvo raras y honrosas excepciones, era un cine maniqueo y totalmente domesticado. Pero, además, un cine expresado, mucho más y nada menos, que en los términos del modelo norteamericano. Sin embargo la razón que más se nos revelaba era que la Revolución Cubana se nutría, respiraba, vivía, al calor de una verdadera independencia nacional y, era este calor, afán común en el resto de América Latina. Por eso fue, y es un hecho orgánico y natural, que el cine cubano, desde sus inicios, cerrara filas con el Nuevo Cine Latinoamericano.

¿Qué hacer? Un primer puente fue el neorrealismo italiano.

El Nuevo Cine Latinoamericano daba sus primeros pasos bajo el signo liberador del neorrealismo italiano. Fueron pasos cargados de una indiscutible autenticidad. No fueron actitudes miméticas las que los motivaron. El neorrealismo no era un estilo a copiar, era una actitud ante el cine que había que cambiar y ante la vida que había que transformar. Nada podía atizar mejor nuestras esperanzas y nuestras ilusiones. La relación resultó tan fecunda y consecuente que sus huellas vivirán siempre en cualquier obra del cine latinoamericano. No obstante, ya avanzados los años sesenta, la realidad de nuestros países poco tenía que ver con la de la postguerra italiana. En nuestras vidas el espíritu de cambio crecía, se aceleraba y se materializaba en acciones de lucha concreta. La identidad se buscaba rompiendo la máscara de identidad que se nos ofrecía. Y nosotros, cineastas, nos identificábamos buscando una identidad que sabíamos única y, a la vez, múltiple y diversa.

La explosión de filmes que asombraron al mundo fue acompañada de indispensables teorías. Fernando Birri, en época temprana, se había manifestado en su escuela de Santa Fe. Así mismo Glauber Rocha con su "Estética del hambre"; Solanas y Gettino con "Cine Liberación"; Jorge Sanjinés con los planteamientos del Grupo Ukamau, etc. No fueron teorías a partir de las cuales se hicieron las películas. Al contrario. Fueron los filmes los que motivaron dichas reflexiones. Tales teorías resultaron estimulantes en la medida en que también contribuyeron a la diversidad del Movimiento.

Yo hice *Aventuras de Juan Quinquín* en 1967 y escribí "Por un cine imperfecto" en 1969. El texto, por lo tanto, no era más que la reflexión que me había provocado el film. *Las Aventuras.....* era mi tercer film y era en éste precisamente donde yo sentía que me había expresado por primera vez. La película, además, resultó ser un gran éxito de público a pesar de que se proponía una ruptura radical con el cine popular al uso.

La operación que hacía el filme era muy concreta: utilizar un género menor para mostrar un héroe mayor. Recordemos que en esos años nuestro héroe mayor era el guerrillero, y que era éste la expresión más consecuente de la lucha armada, única alternativa de cambio que se les dejaba a nuestros países. Situar a este personaje dentro del género de aventuras, considerado tradicionalmente como un género menor, era, cuando menos, correr el riesgo de disminuir su estatura. En efecto, a los ortodoxos que nunca faltan, les pareció una total e inaceptable irreverencia con los combatientes. Aunque peor resultó con los que le perdonaron la vida. Con los que consideraron el film hasta ingenioso, pero sin el *pathos* de los géneros mayores, aquéllos que una costumbre demasiado arraigada considera que son los propios de los héroes mayores.

Sin embargo toda la posible herejía del film estaba en esa contradicción. No era una herejía para provocar a espectadores adormecidos, sino el intento, gracias a esa contradicción, de reclamarle al espectador popular una mayor complicidad. Es decir, que sintiera, más que la necesidad de justificar al personaje, la necesidad de solidarizarse con él, de sentirse parte de esa aventura y no simple espectador de la misma.

Pero mi sorpresa fundamental, al reflexionar sobre el film, fue que se me revelaron como puntos de referencia aquellos puntos justamente relacionados con el cine norteamericano. Y de una manera impudorosa. Es decir, haciéndolos explícitos. No se trataba de homenajes, más o menos solapados, a tal o cual autor. Ni mucho menos de parodias a géneros. Se trataba de una clara y abierta confrontación. Si el cine de Hollywood, en todas las latitudes, era "el cine", la confrontación podía adquirir además un carácter internacional y popular. Se trataba, entonces, de buscar el cine dentro de este cine. No había que hacer otro cine sino buscar el nuevo en la confrontación con el viejo cine. Plantearle una confrontación a nivel de lenguaje, sería el intento de separar, de sus estructuras dramáticas y sus géneros populares, el grano de la paja. Aceptar y rechazar. Como ocurre en la vida. Como ocurre en la historia. Como ocurre en todas las verdaderas confrontaciones, donde uno asimila al mismo tiempo que niega. *Juan Quinquín*, pues, me sugería un camino. Un camino experimental, un camino que me hubiera gustado transitar con más persistencia que la que hasta hoy he podido, aunque no he sido yo el único, por cierto, en andarlo. Documentales y películas de ficción, marcadas por este sino, las hay en la cinematografía cubana. Ahora la idea de la confrontación venía a completar los criterios manejados en "Por un cine imperfecto". Si aquel primer texto exigía hacer explícito el punto de vista sobre la realidad, ahora se trataba de hacer también explícito el punto de vista sobre el cine. Era la

manera de conciliar, de hacer indisolubles, forma y contenido, de rescatar las posibilidades de la obra como un todo enriquecedor y vivo. El espectador, como todos sabemos, no entra al cine sólo con su punto de vista sobre la realidad, sino también con su punto de vista sobre el cine. Y las películas, como todos conocemos, en el mejor de los casos, le cuestionan el punto de vista sobre la realidad pero jamás le perturban su punto de vista sobre el cine. No darle pausa a nuestra identidad en la vida, debería significar también la posibilidad de mantenerla abierta en el cine. Estas ideas me llevaron, un año después, a escribir "En busca del cine perdido".

La vigencia de "Por un cine imperfecto", responde, en lo sustancial, a este cuerpo de ideas y, como decía al principio, a la cohesión que le proporciona sostener un inequívoco espíritu de cambio así como la expresión de la identidad en términos dinámicos. Estas posiciones han tenido y pueden seguir teniendo convergencias y divergencias con otras miradas. Así ha sido y así debe ser. El Nuevo Cine Latinoamericano nunca fue excluyente. Nunca fue insensible a cualquier obra cinematográfica que mostrara un mínimo de pasión por esta América nuestra. Ese fue su rasgo más alto y generoso. Como lo fue también alentar siempre todo germen vivo de poesía y de verdad. Por eso treinta años después puede ver con alegría que sus riberas son desbordadas por los jóvenes de hoy. El Nuevo Cine Latinoamericano ha muerto? En todo caso digamos que "no desaparece en la nada, desaparece en el todo" Contribuyó a crear y a fomentar el único movimiento cinematográfico al cual se le reconoce un carácter continental. Logró que se hablara en el mundo de Cine Latinoamericano como un concepto global. Pues bien. Hablemos simplemente de cine Latinoamericano. El de ayer, el de hoy, el de mañana, el que nos une a todos en nuestra diversidad. El que siempre luchará por un mundo donde no haya necesidad de ser egoísta para ser feliz.

EL AUTOR

Julio García Espinosa nació en 1926. Inicia su vida artística, siendo muy joven, en el teatro. También trabaja en la radio, como escritor y director de programas. A principios de los años cincuenta, estudia cine en el Centro Sperimental de Cinematografía de Roma. En Italia también publica un libro de versos.

De regreso a Cuba es cofundador del grupo Teatro Estudio, responsable de la Sección de Cine de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo y dirige el documental *El mécano*, motivo por el cual es preso por la dictadura de Batista. Este documental está considerado como el antecedente histórico del actual Cine Cubano y también como uno de los que da origen al Movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, junto con otros films de la década de los cincuenta.

Es jefe de la Sección de Arte del Ejército Rebelde al triunfo de la Revolución Cubana. Formador de las nuevas generaciones de cineastas cubanos, trabaja, al mismo tiempo, en la dirección artística de la producción del ICAIC y en la realización de su propia obra.

Su primer largometraje, *Cuba baila* (1960), lo realiza en coproducción con México; el segundo, *El joven rebelde* (1961) con argumento de Cesare Zavattini; el tercero, *Aventuras de Juan Quinquín* (1967), es considerado uno de los clásicos del