

CINE IMPERFECTO TRANSFORMADO: EL CINE INDEPENDIENTE EN CUBA EN EL SIGLO XXI

Imperfect Cinema Transformed: Independent Cinema in Cuba in the 21st Century

Michael Chanan

University of Roehampton (Reino Unido)

Hemos llegado en el 2016 a una situación ya imaginada por Julio García Espinosa allá en 1969 en su polémico ensayo *Por un cine imperfecto*, cuando cuestionó si la evolución de la técnica cinematográfica (de la que ya había señales evidentes) haría posible que esta dejara de ser privilegio de unos pocos. En efecto, cuando llega el vídeo digital a Cuba, como a todas las otras latitudes, se da un surgimiento de la producción independiente fuera de las normas institucionales. A pesar del problema de acceso a la red dentro del país, ha habido un proceso de transnacionalización en el nivel estético que en la producción institucional parece no haberse dado. En el documental independiente, por ejemplo, se da un giro muy marcado hacia lo personal y subjetivo, y surge la pregunta: ¿Con qué implicaciones políticas? ¿No es la condición política cubana bien diferente al resto de América Latina? Ni hablar de Europa. Sin embargo, se da una situación, similar a otras partes, en que la producción es perfectamente posible, mientras la distribución resulta problemática. No es la primera vez que las paradojas de hacer cine en Cuba nos muestran los rasgos contradictorios de la producción cultural global.

Palabras clave

Cuba, cine independiente, *Por un cine imperfecto*, vídeo digital, EICTV (Escuela Internacional de Cine y Televisión), ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), transnacionalidad, producción, distribución, cine cubano

We've arrived in 2016 at a situation already imagined by Julio García Espinosa back in 1969 in his polemical essay *For an Imperfect Cinema* when he wondered if the evolution of film technology (there were already signs) would make it possible that it ceased being the privilege of a small few. Indeed, when digital video came to Cuba as everywhere else, it produced the rise of independent production outside institutional norms. Despite the problema of internet Access within the country, there has been a process of transnationalisation at the aesthetic level which does not seem to have occurred in institutional production. Independent documentary, for example, is strongly marked by a turn towards the personal and subjective, and the question arises about its political implications, especially given that political conditions in Cuba are rather different from the rest of Latin America (not to mention Europe). Nevertheless, the situation is much the same as elsewhere, in that production is perfectly possible, while distribution remains problematic. It is not the first time that the paradoxes of making films in Cuba demonstrate the contradictory features of global cultural production.

Keywords

Cuba, Independent Cinema, *Por un cine imperfecto*, Digital Video, EICTV (The International Film and TV School), ICAIC (Cuban Institute of Cinematographic Art and Industry), transnationalism, production, distribution, Cuban cinema

Cuando en el año 2016 murió el cineasta revolucionario y polemista cubano Julio García Espinosa habíamos llegado a una situación ya imaginada por él mismo hace casi cincuenta años, en 1969, en su ensayo *Por un cine imperfecto*, cuando cuestionó el auge del vídeo:

¿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 esta 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?

En este ensayo, uno de los manifiestos clave del Nuevo Cine Latinoamericano de los sesenta, se propone la necesidad de un nuevo cine conforme a la visión de una nueva sociedad. Tiene que ser de bajo costo, ya que sería imperfecto comparado con la industria comercial, a la que debe dejar de imitar rechazando el espectáculo, pero provocando una relación activa con su público.

Todo lo que él previó aquí ha tenido lugar –excepto la reducción de la jornada laboral– y mucho más. Vivimos en la era del internet, en muchos países casi todo el mundo lleva una cámara de vídeo incorporada en su teléfono móvil y vemos todo tipo de cine en pantallas de varios tamaños (y con sonido muy variable). En efecto, hemos arribado a los viejos sueños de la democratización de los medios de comunicación, remontándonos a Dziga Vértov en la Rusia soviética de los años veinte, al concebir la idea de una cadena de aficionados de cine que proporcionaran un flujo constante de material noticioso. También escribía Brecht en 1932 acerca de la radio como un medio con una capacidad inherente para convertirse en «el mejor posible de los aparatos de comunicación en la vida pública», un vasto sistema de canales de comunicación si se le permitiera transmitir tanto como recibir «para posibilitar que los oyentes hablaran también... traerlos a una cadena comunicativa en lugar de aislarlos»². Estas son ideas utópicas, dijo Brecht, pero habría que preguntarse por qué son utópicas.

Ahora que tenemos este utópico aparato de comunicaciones estamos obligados a preguntarnos qué tipo de caja de Pandora ha resultado ser.

¹ Julio García Espinosa (1970): «Por un cine imperfecto», en *Cine cubano*, pp. 66-67.

² Brecht, B. (2000): «The Radio as a Communications Apparatus», en M. Silberman (ed.): *Brecht on Film and Radio*. Londres: Methuen.

El explosivo desarrollo de la videografía digital es uno de los aspectos definitivos del panorama de los nuevos medios de comunicación en la cultura de masas en el siglo XXI, y eso igual en Cuba que en todas partes. Uno es consciente de que Cuba no está todavía totalmente insertada en este paraíso de comunicaciones global, tan lleno de trivialidades y basura, desde animales haciendo cosas divertidas hasta noticias falsas y discurso de odio. Sin embargo, resulta que Cuba es rica en producción de vídeo independiente, que refleja no la Cuba que se encuentra en el imaginario mediático de Europa, sino otra isla.

¿Cómo se explica? ¿Cómo ha sido posible en una sociedad por un lado económicamente bloqueada y, por otro, tan controlada como se supone en el mundo metropolitano? Y ¿qué quiere decir independiente?

Primero volvamos atrás. El cine tiene dos aspectos clave, lo económico y lo cultural, ya reconocidos en nombre mismo del ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos). La voluntad política de crear aquel instituto en una revolución que al poco tiempo se hizo comunista consistió, para una naciente industria de cine, en darle protección económica contra un mercado internacional hostil, permitiendo un crecimiento suficiente para establecer su presencia no solo doméstica, sino también en el circuito internacional del cine. Como en otros campos culturales, especialmente la música, el bloqueo norteamericano no logró aislar a Cuba de la misma manera que se logró en el comercio de mercancía normal no cultural y, durante tres décadas, el cine cubano mantuvo una presencia internacional en los espacios cinéfilos, los festivales y los circuitos alternativos, siempre ofreciendo a sus seguidores una dosis de emoción política. Dentro de Cuba crece una fuerte y orgullosa tradición de creación cinematográfica que se mantiene durante tres décadas, pero la situación cambia a principios de los noventa, de manera drástica y con bastante rapidez, por una combinación de razones.

Primero, la caída del comunismo en Europa del Este, hasta en la misma Unión Soviética, dejó a la isla caribeña en una crisis económica profunda. El futuro del ICAIC se volvió extremadamente sombrío. La producción fue severamente reducida, especialmente el documental. Los técnicos y actores pronto comenzaron a buscar empleo en el extranjero o emigraron. Empezó a cambiar la actitud, tanto oficial como popular, hacia los emigrantes, que ahora no se iban por razones políticas, sino económicas, aunque el Gobierno seguía siendo muy cauteloso con la actividad «contrarrevolucionaria». El instituto siguió a otras entidades en un nuevo régimen de operaciones de autofinanciamiento –no más el presupuesto central del sistema comunista–,

por tanto, la supervivencia comenzó a depender de la búsqueda de divisas a través de la coproducción. Los cubanos ahora se encontraban en la misma posición que otras industrias cinematográficas latinoamericanas, empujados a un mercado cultural globalizado donde todos competían con productos del mismo nicho para los mismos fondos de coproducción internacional –principalmente europeos, particularmente españoles–, mercado donde los intereses de los coproductores no coincidían con los suyos. Demasiado a menudo el resultado era películas diseñadas para favorecer los caprichos de los coproductores, explotando la exótica imagen afrocubana de la isla –y, por supuesto, la música también, pensando en *Buena Vista Social Club* de Wim Wenders (1999) o *Havana blues* de Benito Zambrano (2005)– que proporciona el color local como fondo para películas de bajo presupuesto.

El documental jugó poco en este proceso, con la excepción singular de *Suite Habana* (2003) de Fernando Pérez, hecho para un coproductor español que no impuso condiciones. Esta es una película extraordinaria que capta el humor melancólico de La Habana a comienzos del siglo XXI a través de retratos sin palabras de una muestra representativa de actores sociales y tiene una extraordinaria banda sonora de música, sonidos urbanos y fragmentos incidentales del habla; la falta de palabras de la película permite a la cámara descubrir la ambigüedad de lo real. Muchos espectadores cubanos se sorprendieron de que se permitiera una película tan sombría, pero el diario *Trabajadores* la elogió, diciendo que las imágenes de Pérez «hablan de la hazaña diaria de la existencia, de cómo vivir en la pobreza sin perder la dignidad ni renunciar a los sueños»³. Incluso el *Miami Herald* escribió que, al evitar cualquier mención directa de la política, «puede leerse como una carta de amor al optimismo y a la capacidad inventiva de los habaneros» y «una crítica triste de la revolución de Castro»⁴. También evita las imágenes icónicas tradicionales de La Habana como un paraíso tropical y, como ha dicho el agudo crítico cubano Juan Antonio García Borrero, sus personajes habitan la casa menos iluminada de esa imponente mansión conocida como historia⁵. Es una película llena de empatía, sin ningún tipo de discurso ni oficial ni contrarrevolucionario, y representar la realidad social en esta forma es algo completamente nuevo en el documental cubano.

³ Citado por Anthony Boadle (2003): «Cuban Film Shows Raw Side of Life in Havana», en *Washington Post*, 29 de julio.

⁴ René Rodríguez (2004): «Love Letter or Critique... or Maybe Both?», en *Miami Herald*, febrero.

⁵ Juan Antonio García Borrero (2004): «Las iniciales de la ciudad (la libertad expresiva en el cine de Fernando Pérez)», en *Temas*, n.º 36, enero/marzo.

Al mismo tiempo, este grado de ambigüedad estética también se burla de los media dominantes en la metrópoli. Cambia la imagen de dónde se encuentra la Cuba actual, tanto vista en casa como en cualquier lugar del extranjero. Eso, por supuesto, es el problema, ya que incluso una película tan notable como esta apenas alcanza más allá de los círculos cinéfilos.

Mientras tanto, Cuba fue vista como un destino atractivo para documentalistas extranjeros siguiendo la ruta turística, a quienes se les permitió el acceso siempre que su tema no fuera político. A veces esto proporciona un nuevo enfoque. Por ejemplo, un filme sobre los clubes de boxeo para chicos llamado *Sons of Cuba* (*Hijos de Cuba*, 2009) del joven cineasta británico Andrew Lang, descrito por *Variety* como «a partes iguales, una historia de la mayoría de edad y un drama deportivo, aunque el verdadero golpe de estómago proviene de sus observaciones de hecho del contexto sociopolítico más amplio»⁶.

Pero estaba sucediendo también otra cosa. Mientras la cultura de cine oficial en Cuba entraba en la crisis generalizada de los noventa, como en todas partes, una nueva generación se interesaba en el vídeo a pesar del aislamiento de la isla y los fracasos económicos. La investigadora norteamericana Ann Marie Stock (2009) pone como fecha de nacimiento del nuevo movimiento los años noventa –el Movimiento Nacional de Vídeo de Cuba fue fundado en 1989, aunque necesitaba unos años para ganar impulso–. Comenzaron a aparecer el videoarte y, también, los primeros vídeos de calle, de lo cual el primer ejemplo que he encontrado es un vídeo anónimo del Maleconazo del 5 de agosto de 1994, donde se presenta el desarrollo de los acontecimientos de aquel día sin ningún comentario, tan solo a veces gente habla a la cámara. Es puro testimonio que me hace recordar unos vídeos que se hicieron en Chile en la década anterior en condiciones políticas bien diferentes. Al final del milenio este tipo de testimonios se convierten en uno de los subgéneros del videoactivismo asociado con el movimiento antiglobalización. Filmación sin pretensiones de acontecimientos públicos en un estilo que se conocería como periodismo ciudadano.

También hubo en el trasfondo la primera incursión de la transnacionalización en la vida cotidiana introducida por el vídeo –me refiero al vídeo casero, que surge en el ámbito doméstico, donde permite una nueva forma de comunicación entre familias divididas por la emigración–, lo que la investigadora norteamericana Lisa Maya Knauer (2009) lla-

⁶ Boyd van Hoeij (2009): «Sons of Cuba», en *Variety*, 5 de noviembre.

ma *grassroots transnationalism*, transnacionalismo de base. Se evidencia en un vídeo de ficción, *Vídeo de familia* (Humberto Padrón, 2001), en que una familia graba una videocarta a un hijo que vive en EE UU, y que trata una serie de temas morales (homosexualidad, alcoholismo) y económicos (el exilio, el mercado negro) que aquejan a las familias cubanas. Realizado como tesis de graduación para el Instituto Superior de Arte de Cuba (ISA), ganó premios dentro y fuera de la isla.

Se pueden destacar dos aspectos en este ejemplo. Uno es que la cinta sigue de manera muy original una línea que ya tiene una fuerte presencia en el cine cubano (y latinoamericano): la interpenetración de la ficción y el documental o, en este caso, la filmación de una ficción muy naturalista en un estilo que corresponde a la manera de filmación amateur. Segundo, mientras que «independiente» supone decir «fuera de las instituciones y normas institucionales», el nuevo movimiento nace dentro de este tipo especial de institución que se constituye, la escuela de cine (como también sucede en otros países), y que viene con la universalización de la educación superior de la cual habló García Espinosa.

En este sentido, un papel importantísimo y clave fue tomado por la EICTV (Escuela Internacional de Cine y Televisión), fundada en 1986 bajo los auspicios de una ONG, la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, en colaboración con el Estado cubano, donde los jóvenes cubanos comparten los estudios con estudiantes de América Latina y otros continentes. Esta iniciativa, que afirma un compromiso transnacional a nivel oficial en el campo cultural y ocurre justamente en el momento de la vuelta a la democracia en Latinoamérica, la EICTV, se convierte en un espacio de intercambio cultural internacional en el pequeño pueblo de San Antonio de los Baños. También llegan como maestros numerosos cineastas destacados de todo el mundo, incluido EE UU, a dar talleres en la escuela. Con un alto perfil internacional, ha servido también para dar visibilidad transnacional a las producciones de la escuela.

Entre los primeros efectos pasó que unos jóvenes latinoamericanos, saliendo a hacer documentales en la calle cubana, empezaron a plantear preguntas que los cubanos mismos no pensaron preguntar. Por ejemplo, ya en 1988, tenemos un corto llamado *Todos los hombres son mortales* donde María Civale, de Argentina, sale a preguntar qué va a pasar cuando muera Fidel. Al fin y al cabo, aunque solo desapareció físicamente el año pasado, ya hace diez años que existe una nueva generación de cubanos y cubanas que viven en una Cuba donde, como me dijo una de ellas un par de días después de su entierro, él ya no estaba.

Entrando en el nuevo milenio y con el cambio de la técnica analógica por el vídeo digital, las co-

sas se hacen más ambiciosas. Además, dice la investigadora Cristina Venegas, «el abrazo de la producción digital es clave para el movimiento, pero sus miembros también son conocedores de la economía de la industria y conscientes de la comercialización internacional»⁷. Mientras crece la sociedad civil en un proceso tipo liberalización, surgen varias tendencias siguiendo las oportunidades. No solamente el videoarte experimental, sino también cortos y publicidad cultural para la televisión, videoclips (*music videos* en inglés), una variedad de documentales y hasta largometrajes de ficción, los últimos a veces con éxito internacional, como *Juan de los muertos* (Alejandro Brugués, 2010), una comedia zombie que escapó totalmente de los criterios del cine oficial. Cuando estaba de visita en 2014 me contó un informante que había ya como cien productores independientes.

Pero, otra vez, ¿qué quiere decir independiente? La situación es anómala. La producción independiente no es ilegal, pero tampoco está legalmente reconocida. Es tolerada y, evidentemente, está emergiendo un mercado, aunque todavía muy débil. Las nuevas disposiciones para las pequeñas empresas y el trabajo por cuenta propia no incluyen el cine. El tipo que vende DVD piratas en un puesto de calle es un cuentapropista legal, pero entre lo que vende hay obras de cineastas que no gozan del mismo estatus legal. Estando fuera de la producción institucional, es decir, el ICAIC, el cineasta independiente tiene una relación ambigua con el Gobierno. Aunque el sector es en su mayoría tolerado, no recibe apoyo oficial del Estado. Los cineastas independientes existen en una tierra de nadie mal definida, sin estatus legal, y sufren los obstáculos burocráticos resultantes. Son marginados por el sistema. Sin embargo, reciben el apoyo del ICAIC con facilidades y a través de la Muestra de Cine Joven anual (la edición de 2014 incluyó ciento setenta y ocho títulos). Los trabajos salen también en eventos en diferentes partes del país tipo Cine Pobre, una vieja categoría del cine latinoamericano y nombre del festival establecido por Humberto Solás en Gibara.

Así era la situación cuando en 2014 se dio a conocer una «reestructuración» del ICAIC —lo que quiere decir cortes del presupuesto y pérdida de puestos—, anuncio que provocó una reacción espontánea en la comunidad de cineastas dentro y fuera del instituto. Se unieron y crearon un grupo

⁷ «The embrace of digital production is key to the movement, but its members are also savvy about the economics of the industry, and aware of international marketing» («Filmmaking with Foreigners», en Ariana Hernandez-Reguant (2009): *Cuba in the Special Period, Culture and Ideology in the 1990's*. Palgrave Macmillan, p. 45).

de acción que, en respuesta, exigió una nueva ley del cine adecuada a las nuevas condiciones para impulsar y sostener un nuevo ecosistema de la cultura audiovisual. Con veinte miembros y el humor cubano característico, el grupo de acción fue bautizado como el g20, con la g minúscula para distinguirlo del G20 internacional. Desgraciadamente han pasado los años, ha habido más reuniones y no hay respuesta oficial por parte del Estado.

En una perspectiva amplia, no debe sorprendernos que exista en Cuba tal sector audiovisual público, a pesar de que Cuba es una anomalía político-económica. Justamente por eso es muy instructiva. Señala cómo el aislamiento de Cuba no resiste su inserción en los mercados culturales globales de consumo y que eso expone a la sociedad a nuevas contradicciones.

La verdad es que siempre ha sido así, justamente como se describía simbólicamente en *Suite Habana*, donde la gente del barrio hace guardia ante la estatua de John Lennon instalada en un parque en La Habana en 2000 (vigésimo aniversario de su asesinato) para prevenir que se roben sus gafas, recordándonos que en los sesenta los Beatles fueron prohibidos por ser «la música del enemigo». Pero viene el primero de los nuevos pequeños medios (*small media*), la grabadora de casete, solo un poco después de su introducción mundial y, desde aquel momento, la circulación de la música fuera del mercado ya no ha sido susceptible de ser controlada, igual que en todas partes. En Cuba, así, la evolución de la música ha sostenido un diálogo constante y muy creativo con las corrientes de fuera. Es muy irónico, entonces, que la música cubana que captó la atención del mundo en los noventa gracias a Ry Cooder y Wim Wenders fuera el viejo estilo de Buena Vista Social Club, éxito que dejó a los cubanos un poco perplejos⁸.

Pero es que ahora, veinte años después, con la intensificación de la globalización del mercado cultural digital, quizás la transnacionalización de las culturas está tomando otra forma. En Cuba el Estado mantiene control directo sobre los grandes medios públicos de radio, televisión y prensa, dirigidos desde la oficina ideológica del comité central del partido, mientras el cine sigue bajo el Ministerio de Cultura. Pero otra vez, como en otras partes, se ve la misma capacidad que tienen los medios pequeños digitales para producir un efecto democratizador donde se escuchan más voces desde abajo, especialmente de la juventud, justamente porque se trata de nuevas formas de participación e interacción fuera de los canales oficiales o

corporativos, sin base institucional, y expresan las inquietudes de una nueva generación. La creación digital demuestra una capacidad para salir del control vertical de los medios oficiales y así contribuye a un cambio significativo en la expresión de posiciones ideológicas. El problema en Cuba es que tiene una muy pequeña base económica. Por otro lado, como dice Stock, «sin un hogar profesional se convirtieron en expertos en lo que se conoce como “resolviendo e inventando”»⁹. Esto también es típico del mismo sector de «joven vídeo independiente» aquí en Europa. El problema es que estos procesos paralelos son relegados a los rincones y márgenes del trato comercial cultural, lo mismo en Cuba que en otras partes.

La producción independiente no es ilegal, pero tampoco legalmente reconocida. Es tolerada y está emergiendo un mercado, aunque todavía muy débil

Siendo independientes, los nuevos cineastas no se ven a sí mismos como parte del viejo proyecto de cine revolucionario, sin embargo, se apresuran a reconocer la rica tradición cinematográfica cubana como una fuente significativa de inspiración, especialmente su tradición de experimentalismo exuberante. Tienen lo que el artista y crítico Antonio Eligio Fernández llama una «conciencia genealógica»¹⁰. Quiere decir que no están en rebelión edípica contra sus padres artísticos, pero asumen su ojo crítico hacia la realidad desde otro ángulo, a través de otro prisma.

El filme emblemático *Memorias del desarrollo*, de Miguel Coyula (2012), es una de las películas cubanas del siglo XXI más controvertidas, donde se combinan efectos digitales y una exquisita composición fotográfica para producir una reflexión sobre la emigración y la crisis de la identidad nacional. No es un documental ni tampoco una ficción con-

⁸V. Michael Chanan (1999): «Play It Again, or Old-Time Cuban Music on the Screen», en *New Left Review*, n.º 238.

⁹«Lacking a professional home, they became adept at what was colloquially known as “resolviendo e inventando”». (Ann Marie Stock (2009), en *Location in Cuba, Street Filmmaking During Times of Transition*. Chapel Hill: University of North Carolina Press).
¹⁰Antonio Eligio Fernández, en Hernández-Reguant (2009), p. 194.

vencional, sino que combina dos tendencias importantes: la relación activa con el cine cubano de los sesenta –en este caso, *Memorias del subdesarrollo*, de T. G. Alea– y un quehacer totalmente experimental y, además, individual. Coyula, egresado de San Antonio de los Baños, trabajaba solo, haciendo la producción, la filmación y la edición con su propio aparato. Fue filmado cuando vivía en EE UU con una beca y, de esa manera, plantea una perspectiva nueva en el espacio representacional de la pantalla cubana, una nueva geografía emocional, algo así como una visión cubana de Cuba desde fuera. Marca un momento en que el joven cine cubano entra en una condición relacionada con lo que Hamid Naficy (2001) identifica de manera sugerente como cine nómada, una tendencia significativa en el cine mundial que expresa las inquietudes de la experiencia del desplazamiento personal en la diáspora poscolonial, el trastorno cultural y social que se produce.

Se encuentra una «conciencia genealógica» en algunos cortos documentales recientes que se mantienen cerca del modelo experimental de los sesenta

Quizás se puede hablar también, por conveniencia, de una «conciencia geográfica». Mientras la conciencia genealógica se construye desde el aquí-y-ahora, la conciencia geográfica no se puede adquirir sin moverse. No se puede tenerla por libros o el atlas ni por la pantalla globalizada de Google Earth. Quizás en esta cultura del simulacro, como la llamó Baudrillard, tenemos todos un sentido del vértigo, pero la conciencia geográfica se produce solamente por el viaje físico, la experimentación del aire y la luz en otra parte con el propio cuerpo y los propios ojos. Resulta que la obra que se hace con conciencia geográfica no corresponde a ninguna fórmula, es necesariamente subjetiva.

Se encuentra una «conciencia genealógica» en algunos cortos documentales recientes que se mantienen cerca del modelo experimental de los sesenta. Por ejemplo, *Now!* (2016), de Eliecer Jiménez Almeida, que rehace el famoso corto de Santiago Álvarez de 1965 dedicado a denunciar la represión de los afroamericanos en los sesenta, obra de solidaridad con el movimiento por los derechos civiles. Jiménez Almeida utiliza la misma canción

militante cantada por Lena Horne, pero retrata el tratamiento actual a las Damas de Blanco en Cuba. Esto es como una bomba política. Jiménez Almeida es egresado de la EICTV y reside en Miami desde 2014. Imposible imaginar que podría ser proyectada públicamente en Cuba, pero se encuentra en circulación y ahí es donde conseguí mi copia.

Otro ejemplo es *Molotov*, de Irán Hernández Castillo (2013). El tema es la juventud a través de las décadas, dentro de Cuba y fuera, contado a través de imágenes de archivo, la música y títulos gráficos más al estilo interrogatorio de Nicolás Guillén Landrián que de Santiago Álvarez, pero igualmente basado en el montaje de imágenes icónicas. Cuando ganó un premio en una muestra en Camagüey se elogió «por su adecuada utilización de disímiles técnicas del cine para vehicular un punto de vista que emprende contra las viejas ideologías y promueve una actitud comprometida en un contexto apático y frívolo». Pero la verdad es que es ambivalente. En su momento más audaz, cita la misma película de Alea, tomando primero solo la imagen para insertarla en sus propias imágenes de un grupo de música popular actual y después invirtiendo el montaje, poniendo el sonido de *Memorias del subdesarrollo* por encima del grupo contemporáneo. El montaje aquí es tremendo, fílmicamente muy placentero, pero el efecto no es de afirmación sino de cuestionamiento.

En resumen, a veces estas obras toman una posición política evidentemente inaceptable para las autoridades y los fieles del partido, y quizás es que provocan el rechazo por razón de su agresividad. Pero no siempre es así; hay obras menos viriles y confrontacionales que, sin embargo, quedan bajo sospecha porque no expresan la actitud esperada de compromiso revolucionario. Por ejemplo, en las obras de algunas mujeres jóvenes que salen de la EICTV se ve otro tipo de conversación documental, con un estilo fílmico más suave, que le da al espectador un tiempo y un espacio para empatizar con los sujetos combinados con una disposición hacia la revolución más distante, pero llena de ironía y desdeñosa de la retórica política, que en Cuba se llama «teque». Sin embargo, no falta respeto a los padres y los abuelos por sus convicciones.

Una película ejemplar en este sentido es *El futuro es hoy*, de Sandra Gómez (2009). Se trata del retrato colectivo de unas gentes que viven cerca del malecón habanero filmado entre 2006 y 2008, aunque la directora se fue a Suiza después de graduarse en San Antonio de los Baños, en 2004. La producción tuvo apoyo extranjero, lo que también es común para otros jóvenes cineastas cubanos. El estilo aquí es ejemplo de lo que Bill Nichols calificó como el modo participativo. No hay comentario, entramos directamente en el espacio del lugar,

nos introduce a uno de los vecinos y, de repente, a los pocos minutos, toma un giro brusco hacia las grandes preguntas del día, cuando dice un vecino: «Tenga en cuenta que es la primera vez en la historia de este país donde de pronto la figura principal, impulsora de todo el proyecto de la revolución, no está presente. Ya las personas se acostumbraron a que no esté, aunque es como en el cine, como una voz en *off*». En lo que sigue, el tema que se destaca es lo que un comentarista llama «la nada diaria en Cuba»¹¹, pero lo hace sin fines políticos explícitos y con una cámara que manifiesta gran amor para la gente que se incorpora. En términos generales, me recuerda a documentalistas como Molly Dineen o Heddy Honigmann por el estilo personal, el tipo de *camara stilo* de la ensayista, sin ningún egocentrismo.

La situación descrita aquí se transformó de nuevo en diciembre de 2014, cuando el viento cambió abruptamente de rumbo con el anuncio siempre esperado, pero nunca resuelto, del acercamiento entre Cuba y Estados Unidos. Esto ha cambiado completamente las reglas del juego. Una preocupación central en la nueva dispensación ha sido la cuestión de las comunicaciones y el acceso a internet, una cuestión de igual preocupación para todas las partes interesadas, pero por diferentes razones.

Para el Gobierno de Estados Unidos, es una cuestión de *soft power*. Para el Gobierno cubano, de mantener a la sociedad civil a salvo de los perniciosos efectos de internet. Para la gente común, la promesa de contacto barato y fácil con familiares y amigos en el extranjero. Para los cineastas independientes, la infraestructura para la difusión de vídeo digital, que actualmente está restringida en las formas en que puede llegar a su público (el medio favorito es el *memory stick*).

Y no se olvidan las corporaciones, representadas por la noticia, en febrero de 2015, de que Netflix estaba lanzando un servicio de streaming cubano¹². Como dijo el crítico y académico cubano Gustavo Arcos Fernández Britto en su respuesta a la noticia:

Por el momento, la noticia tiene solo una validez simbólica, puesto que, para el ciudadano común, internet y los pagos con tarjetas de crédito son solo una quimera... En teoría, los ciudadanos cubanos pueden acceder al extenso catálogo de películas y programas de televisión que posee el sitio, con más de 50 millones de suscriptores en

todo el planeta. ¿Hay filmes cubanos allí? Probablemente no, pero... ¿podieran nuestros realizadores y distribuidores colocarlos a partir de ahora? Tampoco, puesto que no existen convenios oficiales entre Cuba y Estados Unidos para la explotación de los productos generados en nuestra industria cultural¹³.

Finalmente, para los productores comerciales de cine y televisión norteamericanos, la apertura ha traído el acceso para ir a filmar en la isla. Hollywood se apresuró a responder, yendo a Cuba para filmar episodios de series televisivas de comedia (*House of Lies*), fantasía (*Transformers: The Last Knight*) o acción (*The Fast and the Furious*)¹⁴. Dijo el *New York Times* que «una corriente de cineastas estadounidenses que necesiten contratar equipos y personal cubano sería una bendición para la industria de producción independiente del país»¹⁵, pero el *Financial Times* informó de que la gente local lo duda. Cita a la productora Claudia Calviño, responsable, entre otros títulos, de *Juan de los muertos*, quien se declara a favor de que vengan los cineastas estadounidenses si eso ayuda a la economía de Cuba en general, pero pide «que el ICAIC reinvierta algunos de esos dólares rápidos y furiosos en películas locales». Otro informe, en *Indiewire*, cita a un distribuidor sin fines de lucro, también escéptico, quien dice: «Lo que veo son más empresas de producción que van a Cuba a hacer películas, pero no necesariamente coproducciones»¹⁶.

Irónicamente, al mismo tiempo y en el mismo lugar que la filmación de *Fast and Furious*, estaba Patricia Ramos rodando su primer largometraje, *El techo* (2016), y tuvo que organizar su horario según el de los helicópteros necesarios para la producción estadounidense, que arruinaron su sonido. Financiada por dos ONG extranjeras y un par de pequeñas empresas privadas y con la participación del ICAIC, *El techo* tenía un presupuesto mínimo. Se filmó con sonido directo y no podía darse el lujo de postsincronización del diálogo, la práctica

¹³ «Gustavo Arcos sobre el paquetflix (o el consumo audiovisual en Cuba)», en www.elcineescortar.com/2015/08/19/gustavo-arcos-sobre-el-paquetflix-o-el-consumo-audiovisual-en-cuba

¹⁴ John Paul Rathbone (2016): «Cuban Film-Makers Stand by as Hollywood Rolls in to Havana», en *Financial Times*, 27 de septiembre, www.ft.com/content/6f36f500-474e-11e6-8d68-72e9211e86ab

¹⁵ «A stream of American filmmakers needing to hire Cuban equipment and crews would be a boon to the country's independent production industry» («Hola, Cuba! It's Hollywood Calling», en *The New York Times*), www.nytimes.com/2016/02/13/movies/hola-cuba-its-hollywood-calling.html?_r=0

¹⁶ Graham Winfrey, «Here's What it's Like to Shoot an American Movie in Cuba Today», en *Indiewire*, 23 de junio de 2016, www.indiewire.com/2016/06/how-to-shoot-a-movie-feature-fim-in-cuba-bob-yari-ben-chace-papa-hemingway-sin-alas-1201688948/

¹¹ Enrique Ávila López (2014): «El futuro es hoy (2009): A Poetic Look at Generation Y or 90», en *International Journal of Cuban Studies*, vol. 6, n.º 2 (invierno), pp. 189-204.

¹² www.theguardian.com/world/2015/feb/09/netflix-launches-streaming-service-cuba

estándar de Hollywood. Pero lo que más le impactó a su equipo, según dijo a un entrevistador, fue cuando encontraron al equipo estadounidense estacionado en la misma calle que ellos. «Ver tantos camiones, grúas y técnicos paralizando esa zona de la ciudad y nosotros trabajando con lo mínimo... fue una experiencia casi "antropológica", dos maneras de hacer cine cara a cara»¹⁷.

En fin, en estas circunstancias se hace cada vez más urgente un nuevo enfoque integral de la producción audiovisual, como la Ley de Cine propuesta por el G20, para poder defender una tradición

¹⁷«Patricia Ramos mira La Habana desde el techo», Yaima Leyva Martínez, *On Cuba*, 24 de octubre de 2016, <http://oncubamagazine.com/cultura/patricia-ramos-mira-la-habana-desde-el-techo/>

artística creada por la revolución en proceso de adaptación a una nueva etapa, después de la desaparición de su líder máximo.

Fuentes y bibliografía

Lisa Maya Knauer (2009): «Audiovisual Remittances and Transnational Subjectivities», en Ariana Hernández-Reguant (ed.): *Cuba in the Special Period, Culture and Ideology in the 1990's*. Nueva York: Palgrave Macmillan, pp. 159-178.

Hamid Naficy (2001): *An Accented Cinema, Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.

Ann Marie Stock (2009): *On Location in Cuba, Street Filmmaking during Times of Transition*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.