
EL SÉPTIMO ARTE "EN TEORÍA"
UNA MIRADA ACTUAL A LA PRODUCCIÓN CINEMATográfica EN CUBA

Lisbet López Saavedra
Universidad de Cienfuegos

Recibido: 15 de febrero de 2012
Aceptado: 1 de marzo de 2012

Resumen:

El Séptimo Arte es uno de los fenómenos mediáticos más atractivos y complejos en la actualidad; este posee la capacidad de presentar la realidad temporal y espacialmente, valiéndose de un lenguaje propio, conformado por símbolos e imágenes en movimiento que cuenta historias, que al pasar por el tamiz de las subjetividades con las que interactúa, se convierte en un campo de reflexión del pasado y el presente de una nación o cualquier espacio en particular. Así, el cine como espectáculo es promocionado como obra de arte multiplicada por la acción de los mass media, que lo potencian como producto económico con facilidad para insertarse en el mercado, donde genera grandes beneficios, jugando un rol ideológico importante al transmitir un conjunto de representaciones e ideas propias de determinado grupo social con las que pueden estar o no de acuerdo el espectador. Puede decirse entonces que el cine es relevante no sólo por la forma en que los individuos se representan ante el aparato, sino por cómo por medio de este los individuos presentan el mundo que los rodea. En este trabajo se enfatizará en el devenir de la cinematografía cubana y sus características actuales.

Palabras clave: arte, cine, cinematografía cubana, ciencias sociales.

* * * * *

Introducción

Las teorías cinematográficas constituyen hoy uno de los campos menos atendidos de las Ciencias Sociales en Cuba y en particular desde la Sociología, por ello, este estudio realiza una sistematización de algunas de los cuerpos teóricos más importantes que sobre el Séptimo Arte se han realizado. De este modo se logra una multiplicidad de criterios que permiten continuar el trabajo enmarcado en un acercamiento a las tendencias que a lo largo de la historia ha tenido la producción cinematográfica cubana desde sus inicios y hasta la actualidad.

Desarrollo

La teoría cinematográfica comienza a tener auge pocos años después de la invención del cinematógrafo a finales del siglo XIX, por lo que ya entrada la segunda década de del siglo XX existe cierto grado de teorización al respecto, contando entre sus primeros teóricos a Hugo Münsterberg, quien concibe al cine como "arte de la mente", encontrando como función esencial del medio retratar las emociones, sentimientos, actuando de manera tal que aísla al espectador ante esta experiencia estética, interpeándolo a nivel mental, como su recurso y mérito principal. Münsterberg considera tan tempranamente que la única validez desde el punto de vista estético del séptimo arte es su habilidad para transformar la realidad de los individuos en un objeto de la imaginación de éstos. En su concepción, el cine al ser un producto de la mente sólo puede existir en esta y no fuera de ella. Nuestro interés específicamente en la mirada formalista de este autor está dado pues esta teoría recoge como ninguna otra el poder de influencia ideológica del medio en el público, resaltando como su principal aporte en la investigación la idea de que plasma eficazmente el sentir de la realidad que refleja – con lo que cumple claramente nuestro cine -, transformada en elementos de la imaginación, lo que es sin dudas uno de los elementos relevantes del cine en Cuba. Las teorías que se seleccionan contribuirán eficazmente al análisis y realización de los objetivos centrales del proyecto, dando la posibilidad de identificar sobre cuáles de estos planteamientos teóricos se nutren los realizadores cubanos, aunque puede resultar un poco más complicado en la práctica, así como las adaptaciones que realizan para traerlas a nuestra realidad.

Con estas ideas comienza un debate teórico en el campo de la cinematografía que llega a nuestros días, es el de formalistas – realistas, que más allá de ser dos corrientes contrapuestas, resultan dos modos sustancialmente diferentes de expresar la relación cine-realidad, como otro reflejo de la expresión de las ideologías de los autores que defienden unas u otras, teniendo como eje central el medio cinematográfico. Esta contraposición nos permite mostrar la complejidad de la elaboración de esos productos que en propuestas novedosas mezclan sus elementos básicos, hecho recurrente en la manera cubana de hacer cine.

El eje central de las propuestas formalistas se basa precisamente en la creencia de que el cine no ha de copiar fielmente los elementos de la realidad por su incapacidad de sustituirla, así la idea de que este debe limitarse a presentar puntos de vista, concepciones de la realidad según la experiencia y creatividad de los realizadores, tomando al producto cinematográfico como una reflexión del entorno y no una copia exacta de este.

A diferencia de esas ideas, la corriente realista considera a este arte como el resultado de la fuerte interacción entre imagen y realidad tratando de distanciar en todo momento ambos elementos para realizar el producto cinematográfico. Entre las figuras representativas de la corriente realista encontramos a André Bazin, este plantea que con las herramientas proporcionadas por otros elementos, lo que se logra con la utilización de medios objetivos (cámaras, etc.), por lo que está más libre subjetivamente que otros medios, por lo que es este un modo eficaz para acceder a la realidad, que de otra forma pasarían desapercibidos por el público, desviando su atención hacia puntos de esa realidad desconocidos o ignorados por él. Es importante entonces resaltar la idea manejada por Bazin de que el cine manipula la realidad que refleja, naturalizando enfoques que no pasan de ser recursos morales e ideológicos.

Bazin aboga por mostrar la riqueza estética del cine por medio de la presentación de amplios planos y textos contundentes, con los que la experiencia del espectador vaya más allá de la mera percepción, sino que sea sometido a un examen individual, en el que se otorga sentido a lo expuesto en la obra audiovisual. La utilidad de la teoría de Bazin reside en que esta se elabora sobre la base de conocimientos generales del fenómeno, ideas que enmarcan la naturaleza del cine, como pantalla que debe mostrar de manera transparente la realidad sobre la que versa. A pesar de que la práctica cinematográfica ha demostrado que resulta muy difícil plasmar fidedignamente la realidad, por lo que sus alusiones en la mayoría de los casos no pasan de ser representaciones artísticas de sus propias cosmovisiones.

De modo que otro formalista moderado como S.M. Eisenstein presenta una idea dialéctica del cine, pues para él el séptimo arte no debe necesariamente reproducir la realidad, sino que ha de reflejarla aportando siempre juicios ideológicos sobre la porción de esta que es expuesta en la obra, sin dañar el valor artístico del producto, resultado de la mixtura entre lo real y lo imaginativo; así al interactuar este con los espectadores los somete a sus efectos psíquico-sensoriales, integrándolo a la historia contada por medio de un acto consciente, por el que lo involucra en el rejuego mediático. Así estas ideas nos permiten dar cuenta de que otra de las habilidades del cine reside precisamente en distinguir u ocultar "zonas de oscuridad" presentes en la realidad de los individuos que consumen los filmes.

A diferencia de las teorías anteriores, detenidas en la naturaleza del cine, más recientemente es incorporado al panorama teórico proposiciones que lo asumen como un medio con "especial capacidad comunicativa y lingüística"¹, que se aviene con nuestros intereses de analizar los textos presentes en el conjunto de películas que estudiamos, aportando una serie de conocimientos valiosos para distinguir los mensajes de nuestro interés. Esta corriente posee varias figuras con diversas ideas, pero a nuestro estudio le resultan más cercanas las propuestas de Jean Mitry, quién desde una perspectiva psico-estética, en la que las imágenes deben ser entendidas en interconexión con los objetos que representan, ofreciendo determinada realidad particular con ello la significación de una obra fílmica depende de ese conjunto de imágenes y textos estrechamente relacionados, que configuran los mensajes que al público desea transmitir el producto cinematográfico, dependiendo en gran medida de las experiencias de esos individuos, más allá de lo que haya querido expresar el realizador; de hecho, en sus planteamientos toma al cine como productor de una sintaxis y semántica propias, por lo que herramientas como la semiótica se toman a raíz de las ideas de este ámbito. Se vislumbra entonces en la propuesta de Mitry una clara hibridación de las corrientes realistas y formalistas, logrando un cúmulo de formulaciones nutridas de las principales proposiciones desde las de Munstenberg hasta las suyas propias. Estas ideas denotan lo inevitable de la multiplicidad de miradas alrededor de las obras fílmicas al ser objetos de análisis.

La Semiótica incorpora a su producción a un gran número de textos y autores, teniendo como denominador común las relaciones establecidas entre símbolos y significados, por lo que la producción, emisión e interpretación de estos signos se toma como el elemento que decide la relevancia de su uso para estudios que como este los reúnen.

¹ Véase: Casetti, Francesco. Teorías del cine. Colección Signo e Imagen #37. Ediciones Cátedra, Madrid, 2000, pp 15-29.

Por tal razón recurrimos a una de las figuras más relevantes en el campo de la Semiótica/Semiología del cine, el francés Roland Barthes, militante de la narratología formalista, ferviente continuador de la semiología saussureana, este plantea que en todos los medios de comunicación, en especial el cine, los mensajes lingüísticos están presentes en la mayoría de las imágenes emitidas por estos. Lo destacable en esta propuesta se encuentra en la idea de que los textos fílmicos llevan implícitamente una fuerte carga de significados, que están sujetos a cambios de un receptor a otro, los que son seleccionados o ignorados, según sus apreciaciones. Según Barthes... "en toda sociedad se desarrollan diversas técnicas a fijar la cadena flotante de significados"², con el ánimo de traducir o descodificar esos mensajes lingüísticos que de otro modo serían incomprendidos, contándose con una especie de diccionario público en el que existen símbolos de unánime comprensión para los espectadores. Esto confirma la existencia de elementos que son claramente representados en las obras, que tienen gran cantidad de significados no manifestados explícitamente en la imagen y los textos, como portadores esenciales de la información.

Con esto puede decirse que, en líneas generales las teorías cinematográficas dan por sentado primero que el cine es un hecho cultural, con capacidad de representar el espíritu de una época, denotando su especialización en varios casos, afianzado en las instituciones e intelectuales y productores de la misma, llevando a planos internacionales, lo que le da cuerpo a un núcleo de ideas centrales y conceptos que guían a las investigaciones en el campo de un fenómeno de grandes magnitudes, que cuenta con una gran capacidad de llegar como casi ningún otro medio a un sinnúmero de receptores, a pesar de sus status sociales y el nivel de escolaridad, haciendo de este un elemento más complejo y atractivo a los estudios que tienen como centro el medio cinematográfico.

El cine en Cuba, ¿un producto de lo real maravilloso?

Justamente en la segunda mitad de la última década del siglo XIX, fue inventado por Louis Jean y Auguste Marie Lumière el cinematógrafo, que llegaría a Cuba en enero de 1897, traído por el francés Gabriel Veyre, quien protagonizó el primer rodaje realizado en la isla bajo el nombre de "Simulacro de incendio", que tenía su argumento en una maniobra de los bomberos habaneros. Así se inicia una larga etapa en la que la mayoría de las producciones que se realizan tienen un marcado corte documental y los filmes que llegaban procedían fundamentalmente de Inglaterra y Francia, sobre todo antes de la Primera Guerra Mundial, a partir de este evento, el espacio cinematográfico comienza a ser dominado por las producciones estadounidenses.

Algunos de los 80 largometrajes realizados antes de 1959 en Cuba tuvieron exponentes como los de la vertiente de reconstrucción histórica, con ejemplos como: "El Capitán Mambí" y "Libertadores o guerrilleros" de 1914, del director Enrique Díaz Quesada, con el apoyo del general Mario García Menocal, al igual de otros de cierta relevancia como "La virgen de la Caridad" de 1930 y "Romance del Palmar", de Ramón Peón, resultan ser de lo más importante de una cinematografía poco creativa, basada en la recreación de estampas campesinas, así como el paso a la gran pantalla de estrellas del teatro y la radio, para asegurar el éxito taquillero de las propuestas cinematográficas.

² Véase: Barthes, Roland. El mensaje lingüístico. folleto

Entre 1920 y 1922 aumentó considerablemente la producción de obras, que se caracterizaban por la “... baja calidad y escasos valores artísticos”³, significando un retroceso con respecto a los filmes de Díaz Quesada, quien realizaba sus obras desde una óptica particular, de más calidad. Así encontramos las cintas *¿Por qué se casan las mujeres?*, de 1922, dirigida por Ricardo Delgado y *“Casi varón”*, de Ramón Peón, en 1929. La crisis de finales de 1920 e inicios de 1930, propició la casi paralización de la producción fílmica, por la escasez de recursos y baja calificación del capital humano del ramo. Más adelante comienza la producción de filmes con sonido, el baile y el canto colmaron la pantalla, con el pretexto de “consolidar” lo autóctono de nuestra cultura, pero no pasaba de ser estrategias con claros fines comerciales, estas obras tuvieron carácter superficial. También hubo muestras de cine politizado, al margen del comercial, siendo creado por el Partido Comunista la Cuba Sono Films, para presentar un cine alternativo frente a las banalidades tratadas en los filmes argumentales. A partir de 1940, Cuba se convierte en el escenario natural de numerosas producciones cubano-mexicanas, de bajo costo, basadas en radionovelas, en busca de éxito, por ejemplo la conocida radionovela *“El derecho de nacer”*.

Esta producción en Cuba antes de 1959 puede catalogarse como esporádica, carente en algunos casos de una estética adecuada. Como excepción a esto, en 1955, un grupo de jóvenes realizadores (Gutiérrez Alea, García Espinosa, Alfredo Guevara) dan forma al documental denunciativo *“El Mégano”* poniendo de relieve la situación de los campesinos en la Ciénaga de Zapata, rompiendo con los esquemas de aquel cine que se hacía en Cuba. A partir de 1959 se inicia, en todas las esferas de la sociedad cubana profundos cambios que, repercutieron incluso en la fisonomía del cine realizado en esta tierra. Así son producidos con el apoyo del Departamento Cinematográfico de la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde los documentales *“Esta tierra nuestra”*, de Tomás Gutiérrez Alea, *“La vivienda”*, de Julio García Espinosa, ambos junto a Alfredo Guevara, quienes entre otros, fundaron el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, el 24 de marzo de 1959. En medio del fervor revolucionario, en mayo de 1961 son expropiadas todas las salas de cine en manos de empresas norteamericanas, pasando bajo la administración del ICAIC, que rectoró todo lo referente a la producción, distribución y exhibición de un nuevo cine, acorde a los cambios operados en el país, que evaluaba e interpelaba críticamente la realidad y el proceso revolucionario.

Los '60 son considerados por muchos la época dorada de la cinematografía cubana, que asume corrientes contemporáneas como la de la Escuela Italiana, el “free cinema” inglés y la “nueva ola” francesa, en la búsqueda de expresión identitaria propia. Así son producidos algunos de los filmes más relevantes de la filmografía cubana, como *“Memorias del subdesarrollo”* (1968), de Tomás Gutiérrez Alea, *“Lucía”* (1968), de Humberto Solás y *“La primera carga al machete”*, realizada en 1969 por Manuel Octavio Gómez. Es importante resaltar la aparición de la mujer como parte de nuestro cine, que difiere de todo lo filmado antes, respondiendo a los roles de las féminas en la Revolución, remarcando los ámbitos a los que accedía en estas condiciones. En la década siguiente, la realidad es otra, la cinematografía comienza a responder a estrictos lineamientos, dejando estrecho margen al análisis de los problemas sociales, perdiéndose el carácter audaz y profundo de las obras, predominando la línea narrativa tradicional, pueden destacarse: *“El hombre de Maisinicú”* (1973) de Manuel Pérez, *“La*

³ Véase: Vega, Sara. Un siglo de cine y realidad. Breve historia del cine cubano. folleto, p2.

última cena", de Alea en 1976 y "Retrato de Teresa" (1979), realizada por Pastor Vega, que van desde los dedicados a resaltarlas proezas de los héroes cubanos, pasando por la reflexión sobre los intereses de clase y el poder en la Cuba revolucionaria hasta la exposición del tema del machismo y la asimilación de roles femeninos, más adelante se recurrirá al tratamiento de temas sociales. En los '80, el cine cubano se encontraba en una crisis creativa, se abandonaba la reflexión profunda, por el facilismo, en este momento la calidad pasa a un segundo plano, para darle paso a la cantidad como elemento primordial, por esto se realizaron películas de corte obrero, comedias costumbristas, de temas campesino, estudiantil y profesional.

Ante la banalización generalizada que afrontó el cine de los '80 existen excepciones como: "Se permuta" y "Plaff" de Juan Carlos Tabío, "Una novia para David" (1985) y "Papeles secundarios", de Orlando Rojas, así como "La Bella del Alhambra", dirigida por Enrique Pineda, rodada en 1989, dan muestras de otras pretensiones en la realización de las obras, abriendo su espectro temático. Entramos en la última década del siglo XX, marcada por el recrudescimiento del panorama económico, profundizado por la caída del bloque socialista, con lo que decrece la producción cinematográfica considerablemente. Ante esta situación el ICAIC pasa a ser un organismo autofinanciado, se comienzan a realizar coproducciones para apalejar la situación. La crítica se caracterizó por su fortaleza, las obras realizadas son más reflexivas, en busca de códigos más refinados que reflejen la realidad cubana del período, es este un cine muy polémico, apreciándose (...) "el nexo interno de la conciencia social e individual y el modo de organización, de interacción de elementos y procesos de los fenómenos sociales la expresión nacional"⁴. Por tanto, las contradicciones de esa sociedad convulsa influyó en la diversidad de temas abordados, que rompe los esquemas de la filmografía en Cuba, sean ideológicos, sociales y de toda índole, reflejando la realidad de la que nace, se realza la identidad cubana, no de forma rígida sino naturalizada, insertando temas nunca tratados por nuestro séptimo arte, como el fenómeno de la emigración, las relaciones homo – bi – transexuales distinguido en esta época por alto grado de elaboración, con ejemplos como: "Alicia en el pueblo de Maravillas" (1990), de Daniel Díaz Torres, "Adorables mentiras" (1991), de Gerardo Chijona, la memorable "Fresa y Chocolate", de los directores Juan Carlos Tabío y Tomás Gutiérrez Alea, "Madagascar" (1996), de Fernando Pérez, entre otros.

El cine cubano de inicios del Tercer Milenio, no abandona las propuestas estéticas y axiológicas del realizado en la década anterior. Se profundizan en esta filmografía temas recurrentes las salidas del país, las relaciones de género asimétricas entre hombres mujeres y otras tendencias sexuales, así como el tratamiento de la realidad cubana desde varias aristas, reflejando las tensiones entre los estamentos sociales, así como las alternativas encontradas por los cubanos ante la crisis y la construcción de nuevas subjetividades. Este es un momento atrayente para el cine, que apunta al optimismo, sin abandonar la mirada crítica a la sociedad, renovando su estética, al introducir temáticas más universales, dejando atrás el costumbrismo omnipresente en nuestra cinematografía, demostrado en películas como: "Nada" (2001), de Juan Carlos Cremata, "Suite Habana" (2003) dirigida por Fernando Pérez, entre muchas otras. Sin dudas nuestro cine ha tenido momentos relevantes, además de obstáculos, que le han hecho crecer artísticamente, haciendo de él un interesante objeto de estudio.

⁴ Rodríguez Acuña, Francisco. La formalización en la expresión conceptual del cine cubano de los '90 **en** Revista Vista Alegre marzo 2001, 1p.

Conclusiones

La versatilidad de los presupuestos teóricos en el campo del cine ha dado al traste con que esta sea un área atractiva de estudio en las Ciencias Sociales. La multiplicidad de perspectivas presentadas en el trabajo habla de una diversidad innegable y necesaria de tópicos que inciden directamente en la variedad de temas y representaciones que de un mismo argumento se pueden hacer, de lo que es muestra la cinematografía cubana desde sus inicios.

Bibliografía

Barthes, Roland. El mensaje lingüístico. Folleto

Casetti, Francesco. Teorías del cine. Colección Signo e Imagen #37. Ediciones Cátedra, Madrid, 2000, pp 15-29.

Rodríguez Acuña, Francisco. La formalización en la expresión conceptual del cine cubano de los '90 en Revista Vista Alegre marzo 2001, 1p.

Vega, Sara. Un siglo de cine y realidad. Breve historia del cine cubano. Folleto, p2.