

Primer plano: El paisaje audiovisual en la Cuba del siglo XXI

Close Up: The Audiovisual Landscape in 21st-Century Cuba

Ann Marie Stock

College of William & Mary en Virginia
amstoc@wm.edu
Estados Unidos

Resumen: La cinematografía en Cuba ha cambiado de manera espectacular desde 1990. Las reverberaciones del llamado "periodo especial," la intensificación de las fuerzas de la globalización y la emergencia de nuevas tecnologías han repercutido en el mundo del séptimo arte. Una nueva generación de cineastas, impulsada por tantos cambios, ha tomado sus cámaras para documentar su entorno e introducir nuevas visiones. Como resultado, lo que alguna vez fue un proyecto de enfoque concertadamente nacional se ha convertido en una práctica audiovisual indudablemente transnacional. Al trazar esa transformación, se enfoca en algunas de las modalidades innovadoras de crear y divulgar filmes en la Cuba de hoy.

Palabras clave: Cine cubano; Cultura audiovisual; Nuevos realizadores.

Abstract: Cuban cinema has changed dramatically since 1990. The reverberations of the so-called Special Period coupled with the intensification of globalizing forces and the emergence of new technologies have had repercussions in the film world. A new generation of cineastes, propelled by the changes, have picked up their cameras and begun documenting their context and introducing new visions. As a result, a once concertedly national project has become a decidedly transnational practice. To trace this transformation is to focus on some of the new modes of making and marketing films in Cuba today.

Keywords: Cuban cinema; Cuban audiovisual culture; New filmmakers.

"[...] la creatividad cultural de esta
pequeña isla del Caribe sigue siendo
una de las mayores riquezas de la
nación cubana y, por qué no, de
todo el mundo".

Leonardo Padura Fuentes

Una balsa flota en el mar sereno. Encima yace un hombre bocarrriba con los brazos extendidos como si quisiera abrazar el brillante sol. Corte a espacio bajo el agua, donde la débil luz y la turbulencia ocuyen la balsa haciéndola difícil de percibir. La secuencia inicial de *Juan de los Muertos* (2011), la muy aclamada película de Alejandro Brugués, pudiera ser una suerte de metáfora de la realización cinematográfica en la Cuba en los

últimos años. El escenario audiovisual que caracteriza a la Cuba del siglo XXI incluye espacios luminosos de grandes posibilidades así como dificultades y tonos sombríos.

A principios del decenio de 1990 se produjo el choque de dos fuerzas que cambiaron de manera espectacular la cinematografía en Cuba. Cuando el desmembramiento de la Unión Soviética desamarró a la isla de su principal aliado, socio comercial y modelo simbólico, los cubanos debieron flotar sin ataduras. Las reverberaciones se hicieron sentir en casi todos los sectores del país –la economía, la política, la sociedad y la cultural–. Al mismo tiempo, las fuerzas de la globalización –mayor interdependencia y conectividad, redes de comunicación más abarcadoras, estructuras financieras multinacionales, nuevas tecnologías– repercutían en la isla y entrañaban desafíos para el país. Como afirma Leonardo Padura Fuentes: “En un periodo tan convulso (y verdaderamente especial), la producción artística y literaria tenía que ser igualmente convulsa y especial...” (2008: 350). Podría afirmarse que el mundo del cine experimentó un cambio sumamente convulso y extraordinario: a partir de ese momento, las películas se harían y distribuirían en formas muy diferentes.

La historia del cine revolucionario cubano tiene más de cincuenta años. La fundación del Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC) en 1959 resultó un hecho fundamental en la creación de la subsiguiente industria cinematográfica. Durante treinta años esta organización oficial adiestraría y apoyaría a los artistas, muchos de los cuales realizaron filmes laureados y alcanzaron reconocimiento internacional. Sin embargo, todo experimentaría un cambio significativo durante el Periodo Especial, cuando los cineastas cubanos empezaron a narrar sus historias con poco o ningún apoyo del gobierno. Lo que a estos artistas les faltaba en materia de infraestructura lo suplían con creces gracias a su ingeniosidad. Adaptándose a las cambiantes circunstancias y aprovechando las nuevas oportunidades, esta nueva generación de artistas audiovisuales comenzó a trabajar fuera de los canales oficiales: en la calle. Emplearon las nuevas tecnologías y se asociaron a distintas personas e instituciones a fin de crear y comercializar su obra.

INFLUENCIAS, EXPERIMENTACIÓN Y UN CÚMULO DE POSIBILIDADES CREATIVAS

Los filmes realizados durante el primer decenio del siglo XXI muestran una gran variedad de estilos, temas y técnicas. Incluyen largometrajes de ficción, animados, documentales, proyectos de experimentación y video clips. Si algo caracteriza y define a esta generación de realizadores, es que están decididos a trascender los límites. Los artistas audiovisuales de hoy utilizan géneros que hasta ese momento no se habían cultivado en Cuba, mezclan y combinan diversas formas culturales y abordan problemas sociales así como inquietudes personales. En lugar de seguir caminos trillados se aventuran a explorar tierras vírgenes.

A menudo estos artistas prueban a abordar géneros que han complacido a públicos muy alejados de Cuba. Ernesto Piña Rodríguez adapta el *manga* japonés para referirse en

Eme-5 (2004) a un medio de transporte singularmente cubano, el *camello*, un tipo particular de ómnibus articulado. Juan Carlos Cremata Malberti y Alfredo Ureta utilizan las convenciones del *road movie* en sus respectivas películas: *Viva Cuba* (2005) y *La mirada* (2010). Pavel Giroud lanza un guiño a las películas de gánsters en *Omerta* (2008). Un número cada vez mayor de jóvenes realizadores cubanos llevan a la pantalla a hampones, monstruos y demás elementos que suelen aparecer en las películas de la serie B. Seguidores y amantes del cine mundial y de las expresiones empleadas por culturas lejanas, experimentan con distintos tipos de formas.

Algunos de estos talentosos creadores citan y combinan materiales de diversas fuentes. Tomando prestado y combinando, evidencian la importancia que conceden a la cultura de mezclas y demuestran su maestría en el empleo de las tecnologías digitales. Esteban Insausti nos presenta un novedoso retrato del músico Emiliano Salvador en *Las manos y el ángel* (2002). Usando citas aparecidas en la revista *Rolling Stone*, material de archivo de conciertos del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC y entrevistas filmadas para este proyecto, elabora su filme como una improvisación de jazz. Este mismo director se apoya nuevamente en la mezcla en otra de sus obras, *Existen* (2005). Al incluir secuencias tomadas del novedoso filme de Nicolás Guillén Landrián *Desde La Habana 1969 Recordar* (1969), Insausti recupera y recircula la obra de su talentoso predecesor. Susana Barriga cita otra innovadora película de Guillén Landrián, *Ociel del Toa* (1965). Al estructurar su crítica, intitulada *Patria* (2007), repite el ritmo y yuxtapone imagen y texto, tal como hiciera Guillén Landrián unos cuarenta años atrás. En el caso de Miguel Coyula, la obra del celebre cineasta Tomas Gutiérrez Alea es la fuente de inspiración para su película. Con su collage estético, *Memorias del desarrollo* (2010), se inspira en su precursora *Memorias del subdesarrollo* (1968), ambas con guion de Edmundo Desnoes. Cabe mencionar que este tipo de mezcla no es nuevo en las películas cubanas; Guillén Landrián, Santiago Álvarez, Marisol Trujillo y muchos otros emplearon el pastiche para narrar sus historias en la pantalla. Lo que diferencia estos recientes esfuerzos de los anteriores son las citas a la tradición cinematográfica cubana. Si bien imágenes tomadas de las revistas *Life* y *Look* o las secuencias de películas y programas de la televisión estadounidense figuraron en los primeros filmes cubanos, ahora algunas expresiones culturales creadas por los cubanos –en particular durante los decenios de 1960 y 1970– se emplean como materia prima. Estas nuevas combinaciones dan fe del compromiso de esta nueva generación con las artes graficas, la publicidad, la cultura audiovisual y la música del mundo, así como su reconocimiento a la sólida tradición cinematográfica del país.

Las películas cubanas abordan cada vez más temas no muy tratados en las producciones del ICAIC antes del Período Especial. Las obras recientes exploran temas otrora tabú en el cine cubano: las enfermedades mentales (la mencionada *Existen*, de Esteban Insausti), la censura (*Zona de Silencio*, Karel Ducasse, 2007), la cultura sumergida (*Revolución*, Mayckell Pedrero Mariol, 2010), la aparición de las diferencias de clase (*Habanastation*, Ian Padrón, 2011), las dificultades para hallar un trabajo gratificante (*Cómo construir un barco*, Susana Barriga, 2007), el uso de las drogas (*Todo por ella*, Pavel Giroud, 2002), viviendas inadecuadas (*Las camas solas*, Sandra

Gómez Jiménez, 2006), las deficiencias de la salud pública (*Protectoras*, Daniel Vera, 2006), la doble moral (*Utopía*, Arturo Infante, 2004; *Monte Rouge*, Eduardo del Llano, 2005), la crueldad (*La guerra de las canicas*, Adrián Ricardo Hartill y Wilbert Noguel, 2008; *Camionero*, 2011) y otros. Al centrar la atención en los sectores menos favorecidos de la isla, estas obras arrojan luz sobre el lado más oscuro del país. Ofrecen un marcado contraste con muchas –aunque sin lugar a dudas no con todas– las anteriores películas del ICAIC en las que se aclamaban los logros de la Revolución. Este tipo de filme constituye un desafío en la medida en que sacan a la luz lo que a menudo no se ve en la prensa nacional.

De la misma manera que se presentan las deficiencias de la Revolución, así también se presentan las imperfecciones de las personas. En una conmovedora escena de *La vida es silbar* (Fernando Pérez, 1998), un personaje le dice a otro: “Nadie es perfecto.” Lo cierto es que la frase “nadie es perfecto” (obvia cita cinematográfica) figura en otras películas recientes. En estos momentos en Cuba se observa la tendencia a presentar a las personas como son, con todos sus defectos, en lugar de como seres humanos ejemplares. Esto les permite a los espectadores reconocer y vérselas con sus propias imperfecciones.

Esas historias cercanas y personales presentan a figuras célebres así como a personas comunes y corrientes. Quizás el filme más notable de este tipo realizado en los últimos años es el retrato que Fernando Pérez nos presenta de José Martí. En Cuba, Martí es un héroe de dimensiones ciclópeas, sus bustos figuran a la entrada de todas las escuelas primarias, su rostro aparece en innumerables vallas a todo lo largo y ancho de la isla y abundan los monumentos erigidos en su honor. Sin embargo, en lugar de perpetuar la imagen heroica, Pérez optó por presentar a Martí en términos más humanos. A pesar de la minuciosa investigación emprendida por el cineasta, seguía habiendo vacíos. Así que Pérez decidió centrar la atención en las lagunas y crear una “biografía novelada” de la infancia y adolescencia del héroe. Su filme *Martí: El ojo del canario* (2010), nos muestra las cualidades humanas del protagonista: José Martí es un joven temeroso que se siente frustrado, se orina en la cama, se masturba y sus actos a veces hieren a otros. Este enfoque hace que la figura icónica resulte asequible a los espectadores de hoy. Eduardo del Llano ha logrado algo similar al crear un retrato lleno de matices de otra figura histórica que nos resulta familiar, Leonardo Da Vinci. Su filme *Vinci* (2011) destaca la juventud del legendario hombre, incluido el tiempo que estuvo encarcelado, en lugar de solo subrayar los logros hartos pregonados de su vida ulterior. Y Jorge Luis Sánchez, con *El Benny* (2006), invita al espectador no sólo a admirar el talento del legendario músico Benny Moré, sino también a reconocer sus debilidades y desafíos.

Muchas otras películas recientes presentan a hombres y mujeres comunes y corrientes que viven vidas normales. Con sensibilidad y sutileza el director Alfredo Ureta crea un personaje que dista mucho de ser un ejemplo. En *La guarida del topo* (2011), Daniel, representado con destreza por el actor Néstor Jiménez, bebe café, cocina, come platos sencillos y mira la televisión antes de dar por terminada la jornada. Es una persona hogareña que sólo se ocupa de vivir. Incluso cuando las circunstancias lo obligan a dar

abrigo a la sobrina de una vecina, percibimos que es un hombre solitario en busca de calor humano y no un seductor. En *Oda a la piña* (2008), la protagonista (Limara Meneses) es una bailarina cuyo rebuscado traje "tropical" no logra ocultar el hecho de que no sabe o no tiene ganas de bailar. El director, Laimir Fano, desconstruye estereotipos en una exploración personal de lo que significa perder el compás, no llevar el paso; esta película establece un paralelo con la vida de muchos cubanos –incluida la de Fano– en estos tiempos de cambios vertiginosos. Otra película en esa cuerda es la muy exitosa y conmovedora obra *La piscina* (2011). El director Carlos Quintela circunscribe el ámbito de la acción a un solo lugar, una piscina, y presenta a los espectadores cuatro nadadores adolescentes –cada uno de ellos con una discapacidad– y a su entrenador. Obras como esta establecen un marcado contraste con películas revolucionarias anteriores que enaltecían lo heroico y excepcional –adolescentes que luchaban contra el analfabetismo (*Historia de una batalla*, 1965), atletas que ganaban medallas olímpicas y competencias internacionales (*Nuevos hombres en el ring*, 1974; *Juantorena*, 1978; *Mundial de la dignidad*, 1974) o un criador de ganado lechero que rompía todos los récords en la producción de leche (*Pedro cero por ciento*, 1980). Los filmes cubanos del siglo XXI reflejan las circunstancias actuales; exploran los desafíos implícitos en vivir –y sobrevivir– este momento. Y constantemente les recuerdan a los espectadores que "nadie es perfecto."

MIGRACIÓN, MOVIMIENTO Y NUEVOS ESPACIOS AUDIOVISUALES

Otro elemento que caracteriza este momento –fuerza motriz de la narrativa fílmica, así como de las vivencias del cineasta– es la preponderancia del cruce de fronteras. El fenómeno de la migración se inició siglos atrás, y este movimiento es una característica mundial en la era global. Sin embargo, el tema de la emigración resuena de manera singular en el caso de los cubanos, habida cuenta de que muchísimos de ellos han tenido que vérselas con la decisión de quedarse o irse –a título personal o a partir de la decisión adoptada por un familiar o un amigo. No debemos sorprendernos, pues, de que las últimas películas hechas por cubanos, independientemente del lugar donde residan, aborden este tema. Humberto Padrón lo trata en *Video de familia* (2001), donde emplea con eficacia el tropo de la cámara de video para escudriñar la dinámica y disfunción familiar, esta última exacerbada por la decisión de un miembro de la familia de residir fuera del país. *Ex generación* (2009) enfrenta el asunto desde Ciudad de México. Mientras preparaba su maestría allí, Aram Vidal ahondó en un documental anterior sobre la juventud habanera (*De generación*, 2006) para centrarse esta vez en los cubanos que viven en la capital de México. En *Todas iban a ser reinas*, Gustavo Pérez y Oneida González nos presentan la emigración –pero dándole un giro inesperado. Analizan las vivencias de seis rusas que se enamoraron de cubanos que fueron a su país y luego emigraron para vivir con sus esposos en Cuba. Alina Rodríguez Abreu enmarca los problemas de otro modo al remitirse a la migración interna para sacar a la luz la triste suerte de los cubanos que se trasladan a la capital desde las provincias; *Buscándote Habana* (2006) nos deja ver viviendas improvisadas en la periferia de la capital para establecer un paralelo con la situación marginal de sus ocupantes en el país. Y Esteban Insausti dedica su primer largometraje, *Larga distancia*

(2010), a las consecuencias que tiene en quienes permanecen en Cuba después de que sus familiares y amigos han partido.

El tema de la migración que vemos en las pantallas halla su paralelo en la comunidad de creadores. En los últimos años, la cinematografía de "ida y vuelta" es una práctica que ha ido generalizándose. Durante los tres primeros decenios de la Revolución, salir de Cuba por largos periodos (a menos que fuera un viaje auspiciado por el gobierno cubano) equivalía a renunciar a la ciudadanía y perder el derecho a regresar. Los especialistas del cine que decidieron vivir fuera del país —el editor Jorge Abello, el artista de animados Hernán Henríquez, el director Jesús Díaz, por solo citar unos pocos— abandonaron la isla con pocas o ninguna esperanza de regresar. Hoy en día la situación es otra. Ahora muchos directores, actores, editores y demás artistas pueden ir y venir, y trabajar indistintamente en Cuba y en el extranjero.

El recurso de "ida y vuelta" se ha hecho cada vez más frecuente a medida que esta nueva generación explora oportunidades y busca mayor estabilidad financiera. La actriz Zulema Clares debutó en *Luz roja*, dirigida por Esteban Insausti (última obra de la trilogía *Tres veces dos*). Poco después ella se trasladó a Nueva York con la ilusión de desarrollar sus habilidades de actuación en el teatro. Desde el primer momento Clares pensó regresar a Cuba para protagonizar otra película. Insausti había previsto darle el papel protagónico en su primer largometraje, *Larga Distancia*; de hecho cuando el director escribió el guion pensó en ella para el papel de Ana. Así que cuando la filmación iba a empezar, Clares se trasladó a Cuba hasta que terminó su trabajo. Otro ejemplo lo tenemos en la cineasta Sandra Gómez Jiménez. Realizó *Las camas solas* (2006) en La Habana, antes de radicarse en Europa. Sin embargo, regresa con frecuencia a Cuba y ha participado varias veces en la Muestra de Cine Joven ICAIC, festival anual en el que se exhibe la obra de los jóvenes cineastas. Aun otro caso lo tenemos en Miguel Coyula, que se graduó de la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) enclavada en las afueras de La Habana y luego se mudó a Nueva York, donde hizo *Cucarachas rojas* (2003) y después *Memorias del desarrollo*. Cuando *Memorias* comenzaba a circular por los festivales internacionales, Coyula regresó a La Habana. Desde la casa de su familia en El Vedado, viaja con frecuencia para participar en eventos cinematográficos internacionales e impartir talleres en el extranjero. La posibilidad de ir y venir ha ampliado el concepto de "cubano" en el mundo cinematográfico; no es tanto una ubicación geopolítica —el arraigamiento personal en la Isla— lo que establece la identidad de muchos cineastas cubanos, sino más bien el que se identifiquen a sí mismos como cubanos. (Ya en el año 1990 el intelectual cubano Ambrosio Fornet definía la cultura cubana como un todo que incluía la diáspora. Otros, como Ana López, Juan Antonio García Borrero y Zaira Zarza han abundado en esa formulación en sus respectivos análisis del cine contemporáneo cubano.)

Si bien muchos artistas audiovisuales de ascendencia cubana han preservado sus nexos con la isla independientemente de su lugar de residencia, no siempre se consideran parte de un movimiento definido. A diferencia de sus antecesores —los cineastas revolucionarios que trabajaron en el ICAIC entre 1960 y finales del decenio de 1980—

estos creadores hacen hincapié en su individualidad y valoran su autonomía. La mayoría ha asumido la responsabilidad de presentar sus ideas y obtener el apoyo financiero necesario para hacer sus películas. Consiguen los equipos y aprenden a usarlos. Estos artistas se responsabilizan cada vez más con múltiples aspectos de sus proyectos. Jorge Perrugorría, conocido por su actuación en *Fresa y Chocolate*, *Guantanamera* y otros filmes laureados, se ha aventurado a dirigir obras como *Habana abierta* (2003) y *Afinidades* (2010), esta última codirigida con Vladimir Cruz. El consumado guionista Eduardo del Llano ha dirigido numerosos cortos populares –entre ellos *Monte Rouge*, 2004; *High Tech*, 2005; *Photoshop*, 2006; *Aché*, 2010; *Pravda*, 2010; *Exit*, 2011– y más recientemente la ya mencionada cinta *Vinci*. En Aram Vidal tenemos otro ejemplo de esta manera autónoma de hacer cine; su obra *Bubbles Beat* (2012), iniciada mientras se desempeñaba como Artista Audiovisual en Residencia en los Estados Unidos, y concluida al terminar su maestría en México, le permitió participar en casi todos los aspectos de su creación y producción. Las nuevas tecnologías y las cambiantes prácticas en materia de producción les han facilitado también a los cubanos participar más cabalmente en todo el empeño cinematográfico. Por ello, el paradigma del cine de autor se emplea cada vez más –por los críticos así como por los propios cineastas. En Cuba, la realización cinematográfica ya no se considera fundamentalmente desde un punto de vista nacional.

Otro cambio tiene que ver con los sitios donde se concentra la actividad cinematográfica en la Isla. Si bien La Habana fue una vez la exclusiva proveedora de imágenes filmadas, para los cineastas han aparecido nuevos espacios fuera de la capital. Televisión Serrana, fundada por Daniel Diez Castrillo en 1993 en la remota región de la Sierra Maestra, se ha convertido en un importante sitio para trabajar con los medios comunitarios. En otras regiones del país también se han desarrollado focos de actividad cinematográfica. En Camagüey, Juan Antonio García Borrero dirigió los esfuerzos para crear el Taller Nacional de Crítica, evento anual que convoca a críticos y seguidores del cine. En esa misma capital provincial, Gustavo Pérez y Oneida González se han unido para hacer varias obras, y Eliécer Jiménez desarrolló una carpeta de trabajo tan impresionante que le permitió entrar a la prestigiosa Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños. Camagüey es también la sede del Festival Internacional de Video Arte, evento en el que se muestran obras novedosas y se fomenta la creatividad. En Santa Clara, Ivette Ávila Martín ha desarrollado su labor de animación; la calidad de sus cortos es tan impresionante como los talleres que imparte para educar y habilitar a los niños. Y en Santiago de Cuba, donde Carlos Barba fuera uno de los primeros en tratar de hacer documentales, otros han seguido sus pasos. Trabajar lejos del centro urbano no es fácil, porque las distancias son largas, las comunicaciones pueden dificultarse y las escaseces abundan. Sin lugar a dudas los obstáculos a la creatividad que experimentan los habaneros son mucho más acusados para quienes crean en las provincias. De todos modos, estos cineastas de todo el país se han vuelto diestros en el arte de *resolver*. Han conseguido apoyo del ICAIC y de otras organizaciones oficiales y no gubernamentales en Cuba, y han podido establecer alianzas con socios internacionales a fin de llevar adelante sus proyectos. La expansión de los esfuerzos encaminados a hacer cine han resultado en una representación más

abarcadora de la vida de los cubanos. Los retratos de las vivencias rurales, narradas por los lugareños, contribuyen a aumentar las imágenes de la isla.

FESTIVALES, DISCOS EXTERNOS Y CIRCULACIÓN DE PELÍCULAS CUBANAS

Los cambios ocurridos en la realización de películas en Cuba han estado acompañados de una evolución en la comercialización y distribución de estos productos. En otros tiempos el ICAIC se responsabilizaba con toda la promoción de filmes cubanos –realizar numerosas copias; distribuirlos por todo el país para que se proyectaran en las pantallas de los cines, las escuelas y los clubes de video; preparar los materiales publicitarios y los destinados a la prensa; presentar las obras más promisorias en festivales internacionales y garantizar su distribución internacional. A partir de 1990, la función del Estado en la distribución de las películas ha cambiado ante un paisaje audiovisual diferente.

Una de las fuerzas motrices de este cambio ha sido la práctica cada vez más frecuente de la coproducción. Abordar la creación y distribución en forma colectiva se ha vuelto una práctica común en todo el mundo, sobre todo allí donde los mercados nacionales son demasiado pequeños para recuperar la inversión inicial y cuando se desea llegar a un mayor número de espectadores. La combinación de dinero y talento de dos o más países se ha convertido en la regla, más que en la excepción en Cuba. Casi todas las últimas producciones del ICAIC y muchos proyectos hechos “en la calle” se han beneficiado de la financiación y comercialización conjuntas. Así vemos que si Wanda Films ayuda a producir una película de Fernando Pérez (lo que ha sucedido en varias ocasiones), el productor radicado en Madrid también desempeñará un papel significativo en la promoción y ubicación del filme fuera de Cuba.

Otro factor tiene que ver con la aparición de nuevos espacios para hacer circular la producción audiovisual. En los últimos años el ICAIC y los festivales que tienen lugar en Cuba (por ejemplo, el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, la Muestra de Cine Joven ICAIC, el Festival de Cine Pobre y muchos otros) divulgan oportunidades e información a través de sus listas de usuarios. Los cineastas cubanos pueden crear sitios personales en Internet, suben sus trabajos a YouTube y por esa misma vía presentan a concurso sus filmes a través de sitios de festivales y centros para el intercambio de información como Withoutabox. En esta era de redes globales las planillas impresas y copias físicas de las películas han dado paso a la comunicación y presentación electrónica de documentos. Eso no quiere decir que se hayan solucionado todas las dificultades. De hecho, los cineastas cubanos siguen luchando –para adquirir las pericias necesarias que les permitan navegar en el mercado mundial, para lograr una conexión rápida que les permita subir una película a Internet, para pagar las inscripciones a los festivales que, en las condiciones del país, resultan exorbitantes. No obstante, logran divulgar ampliamente su trabajo recurriendo a alianzas y conexiones (humanas y virtuales).

Los nuevos festivales que se organizan en la isla también han contribuido a llevar los filmes cubanos al mercado. En los últimos años ha comenzado una serie de eventos en todo el país encaminados a fomentar proyectos nacionales y poner a los cubanos en contacto con colegas extranjeros. Entre ellos figuran el Festival de Cine Pobre de Gibara, el Festival Internacional de Video Arte de Camagüey y el Festival Internacional de Documentales Santiago Álvarez In Memoriam, de Santiago de Cuba. Posiblemente para la nueva generación de cineastas el de mayor relevancia sea la Muestra Joven ICAIC, que tuvo su primera presentación en 2002. No es menester insistir demasiado en la importancia de este evento, que se celebra todos los años en La Habana bajo los auspicios del ICAIC. Muchos realizadores –de La Habana y de provincias– afirman que este espacio resultó fundamental para su formación porque la Muestra los incitó a llevar a la pantalla sus historias. En este evento se presentan las obras de creadores menores de 35 años y también se capta a otros jóvenes que participan como críticos, organizadores o miembros de jurados. Si bien muchas organizaciones oficiales e instituciones culturales presentan dificultades con el relevo –existe la tendencia a mantener en sus puestos a los primeros directores en lugar de entregar a otros las responsabilidades– casi toda la Muestra es dirigida por personas que tienen alrededor de cuarenta, treinta e incluso veintitantos años. Una nueva generación protagoniza el evento.

Si bien la Muestra y otros festivales nacionales constituyen espacios importantes, no son en modo alguno la única forma de distribuir y consumir las películas. Cubanos emprendedores se han convertido en distribuidores oficiosos de películas nacionales y extranjeras. Hace algunos años la oficina promedio de un “distribuidor” en Cuba ocupaba el rincón de una habitación provista de un monitor y dos reproductoras VHS, una caja de cintas vírgenes y una mochila. Los filmes en video podían copiarse, prestarse o venderse. Tocando puertas y uniéndose a otras personas en el mismo giro, estos piratas lograron tener un negocio muy lucrativo proveyendo a los amantes del cine de clásicos hechos en Cuba y en el resto del mundo. Una antena parabólica, tal vez embutida en un tanque de agua o enmascarada con plantas, garantizaba un flujo constante de nuevos materiales. En los últimos años, esta práctica ha cambiado a partir del desarrollo de la tecnología. La distribución se ha perfeccionado más con el trasiego de diferentes tipos de memorias externas en un sostenido intercambio de ofertas audiovisuales. Los mismos cineastas se refieren divertidos al papel que desempeñan “pirateando” su propia obra. Aseguran que el fin último no es tanto ganar dinero como llevar sus filmes a los espectadores.

Cubanos y turistas tienen acceso por igual a películas en DVD. Por dos CUCs (pesos cubanos convertibles) los presuntos compradores pueden adquirir un *combo*, es decir, un DVD con cuatro o cinco películas realizadas por directores cubanos. Las ventas tienen lugar frente a *paladares*, tenderetes de libros viejos y mercados de artesanía. Una caja de cartón o un maletín guardan los últimos estrenos cubanos así como éxitos de taquilla internacionales. Si el título buscado no está disponible, el vendedor suele brindarse para localizar la película, copiarla y entregarla –a menudo al día siguiente. En Cuba este nuevo modo de distribución está tan generalizado que cineastas y

funcionarios del ICAIC suelen bromear sobre cómo les suministran a estos empresarios buenas copias de las películas. "Si van a reproducir y vender las obras, vamos a asegurarnos de que estén usando copias de buena calidad y no una mala versión pirateada con un teléfono móvil", declaran los pragmáticos profesionales.

Existen otras posibilidades de ver filmes cubanos fuera de la isla. Hasta en los Estados Unidos, donde el bloqueo ha restringido el movimiento de bienes y personas entre ambos países, ahora hay numerosos eventos anuales en los que se exhiben películas cubanas. Me refiero al Havana Film Festival de Nueva York, el Seattle Latino Film Festival y el New England Festival of Ibero-American Film (NEFIAC), entre otros. Las universidades acogen cada vez más a cineastas cubanos como parte de los programas de Estudios Cinematográficos, Estudios Latinoamericanos y demás esferas académicas. Además, socios radicados fuera de la isla se han unido para comercializar filmes cubanos. Asimismo están los coproductores e iniciativas de base como el Cuban Cinema Classics (www.cubancinemaclassics.org) y el Film Movement (www.filmmovement.com) –comprometidos con la distribución de filmes cubanos en el extranjero. Amazon, Netflix y otras fuentes en línea también proveen opciones–.

Los contornos del paisaje audiovisual cubano siguen cambiando. En estos momentos hay mucha incertidumbre a medida que los maestros de la cinematografía cubana envejecen y el equipamiento del ICAIC se torna obsoleto. Se está debatiendo una "Ley de Cine" y a la vez abriendo posibilidades para colaborar con los Estados Unidos. Lo cierto es que el futuro del cine cubano será muy distinto al que conocíamos. Al igual que los 35 milímetros dieron paso a otros formatos, y los camiones atiborrados de equipo pesado fueron sustituidos por ligeras cámaras de mano, asimismo las prácticas cinematográficas auspiciadas por el Estado cambiaron. Si bien los cambios han sido lentos, el ICAIC se ha adecuado a acoger una gran diversidad de modos de crear y comercializar las películas. Y a medida que nuevos cineastas continúan saliendo a escena, sus novedosas ideas contribuirán a fijar nuevos derroteros. Aunque no existen garantías al respecto, pareciera que se avecina un brillante futuro. Lo mágico y lo maravilloso persisten en el mundo cinematográfico de Cuba. En una entrevista realizada en 2006, cuando recién habían concluido su primer largometraje, *Personal Belongings*, el director Alejandro Brugués y el productor Inti Herrera expresaron el deseo de hacer una película de zombies. A la vuelta de unos pocos años lo habían logrado –la primera película de zombies en la ilustre historia del cine cubano. Ello parece evidenciar que los sueños pueden hacerse realidad para los cineastas de la Isla. *Juan de los muertos* vuelve a resonar cuando el protagonista, luego de luchar y vencer todo género de dificultades, afirma en la secuencia final: "Voy a estar bien. Solo necesito que me den un filo". Confíemos en que también el cine cubano "esté bien", solo con que le den "un filo".

Bibliografía

Padura Fuentes, Leonardo. "Living and Creating in Cuba: Risks and Challenges". In: Philip Brener, Marguerite Rose Jimenez, John M. Kirk, William Leo Grande (eds). *A Contemporary Cuba Reader*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2008.