

NO es fácil la herejía. Sin embargo, practicarla es fuente de una profunda y alentadora satisfacción, y esta es mayor cuanto más audaz es la ruptura o la ignorancia de los dogmas comúnmente aceptados. En este sentido, la herejía es un riesgo por cuanto comporta el abandono de los seguros, y el rechazo de su sustitución. No hay vida adulta sin herejía sistemática, sin el compromiso de correr todos los riesgos. Y es por eso que esta actitud ante la vida, ante el mundo, supone una aventura, y la posibilidad del fracaso. Pero es también la única verdadera oportunidad de acercarse a la verdad en cualquiera de sus aristas.

Toda búsqueda obliga a romper sujeciones, y exige que un punto en el desarrollo no sea más que otro: un punto de partida. Es en esta medida en la que puede afirmarse que el trabajo intelectual es siempre



Autoretrato, Chac.

para una aventura, y que el intelectual, casi automáticamente, resulta conflagrado a la herejía. Si el pensamiento sólo puede desarrollarse considerando cada punto de llegada un nuevo punto de partida, el creador resultará sin remedio un hereje consuetudinario. De ahí que en no pocas ocasiones resulte víctima de escándalos y motivo de sospecha y que, en sociedades de fuerte estructura, que han

severamente e incluso en desmedido en un proceso de consuetudinario, o que al menos algunas convenciones, leyes e instituciones incluyan un aspecto o persecución. Esto es igualmente válido en el campo de la ciencia y en el de la cultura artística, y no se ha dado sólo ejemplos alguno en la historia del pensamiento humano en que este haya acompañado de un desparpamiento. En el trabajo intelectual verdadero está siempre presente el guiso revolucionario, puesto que no cubra la herejía, y se compromete en la búsqueda. Si esto conlleva un destino trágico, y reduce la vida del creador con sus similitudes clásicas, el Prometeo encadenado, no hay condena que pueda ser más cruel que garantizarle la vida que el fuego quemó en el mismo el pasado, y alumbre el presente.

La aventura del pensamiento creador es por eso también una fuente de optimismo.

EL CINE CUBANO 1963

ALFREDO
GUEVARA



Victor Manuel. Óleo.

Tanto el científico como el artista hacen de la realidad un camino abierto, y lejos de limitarla a la visión contingente descubren mundos secretos en cada uno de sus partículas, y nuevos recursos, y rostros impensados a partir del marco temporal de horizontes aparentes. Es por eso por lo que la herejía entrega con el grado de ruptura o indiferencia ante los dogmas una carga de alegría y un aliento vital que se trasuntan en mecanismos impulsores. La realidad nos es devuelta en toda su infinita riqueza, en toda la belleza de su complejidad: el mundo real rebasa todos los límites y definiciones finales, y sólo admite la descripción de su naturaleza, el apresamiento de su ley fundamental, que es tal en tanto no lo contradice, en tanto lo descubre, y lo explica. La herejía que no va acompañada

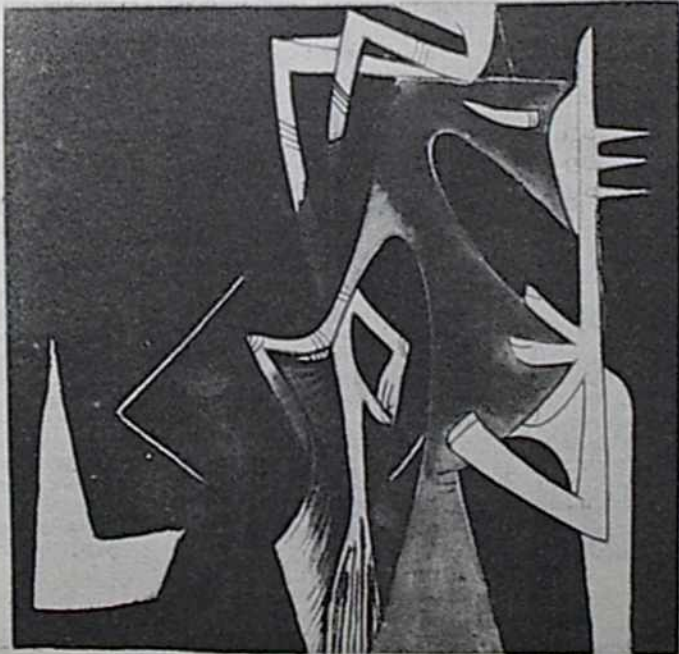
de coherencia intelectual, de un dominio absoluto del instrumental de trabajo, y de toda la información acumulada a través de siglos y milenios, no pasa de embrujamiento temporal —aunque dure una vida— o de salto en el vacío. No es la aventura del ignorante la que nos deslumbra: los pasos de un ciego no son una aventura sino una limitación. Sólo hay una herejía digna de ese nombre, la que es hija de la lucidez. Y esa herejía no se conforma en el embrujamiento de la intuición, en el inconformismo superficial: ella sólo se manifiesta en toda su plenitud en el espíritu revolucionario. Sólo el espíritu revolucionario, en su máxima autenticidad, lejos de temer, promueve la superación de todos los status establecidos. Pero ¿qué es, y qué significación tiene el espíritu revolucionario, autén-

ticamente revolucionario, en el campo de las artes?

Responder esta pregunta supone superar una contradicción, porque ni siquiera el espíritu revolucionario se puede situar al margen de la historia, e históricamente se han formado una serie de ideas y prejuicios que lo enturbian conceptualmente, y que, por enturbiarlo, lo limitan. En estos casos nada mejor que volver a las raíces. El revolucionario es siempre, en último caso, el que hace la revolución, el que, ante la presión de fuerzas renovadoras, abre, o rompe las compuertas. El grado de conciencia, el dominio del instrumental metodológico más avanzado en la interpretación del movimiento histórico, y la posibilidad de valorar justamente cada situación concreta o circunstancia práctica, asegura al revolucionario, al que hace la revolución, una correcta visión y apreciación, inmediata y en perspectiva, de su mundo, y de su situación en él. Pero hacer la revolución

es transformar la sociedad, y transformar el mundo, porque las revoluciones, y particularmente la revolución socialista, desencadenan fuerzas insospechadas, e igualmente nuevas contradicciones, cualitativamente diferentes. A mayor lucidez y coherencia ideológica debe corresponder una práctica más audaz y precisamente dirigida. El revolucionario hace la revolución acelerando el proceso histórico: abriendo las compuertas pese a la resistencia del pasado y desarmando esa resistencia (esa reacción). Esto no lo podrá lograr si se limita a hacer el profeta; tendrá que promover una acción, está obligado a desarmar al enemigo. Muchas son las tesis al respecto, y dos se enfrentan con dañina violencia, pero el principio resta indemne. Los hombres no son dioses, la sociedad, en su desarrollo, engendra la muerte de sus diferentes ciclos. Ningún rayo ideológico puede fulminarla, pero las fuerzas en desarrollo arman al hombre con su pro-

Wilfredo Lam. Oleo.



pio ímpetu, y lo hacen crecer. Esto sucede tan pronto un hombre cobra conciencia, de pronto resulta armado caballero, y encuentra entre sus manos una afilada espada. En su escala, otro tanto pasa al intelectual. El germen revolucionario, en dos niveles—en su quehacer, y en su participar— está presente en él, y su obra misma es engendrada por esa vocación y esa posibilidad, indagadora y renovadora. El espíritu revolucionario, auténticamente revolucionario, en el campo de las artes exige la presencia de verdaderos creadores. Tampoco ellos son dioses: pero su tarea es hacer la revolución artística, y no pueden dejar de hacerla a riesgo de convertirse en epígonos. La revolución artística no puede aceptar "santos", y mucho menos "dogmas". No hay pontífices, o no podrá haberlos. Esto supone libertad absoluta; y absoluta lucidez, coherencia absoluta. De otro modo, la libertad deviene limitación. La ignorancia y la frivolidad retrasan la revolución artística. El artista revolucionario lo es siempre el verdadero artista; el que con su arte penetra más aguda y profundamente la realidad, el que abre brecha en ella y la enriquece, el que nos la entrega más real, más compleja, más verdadera.

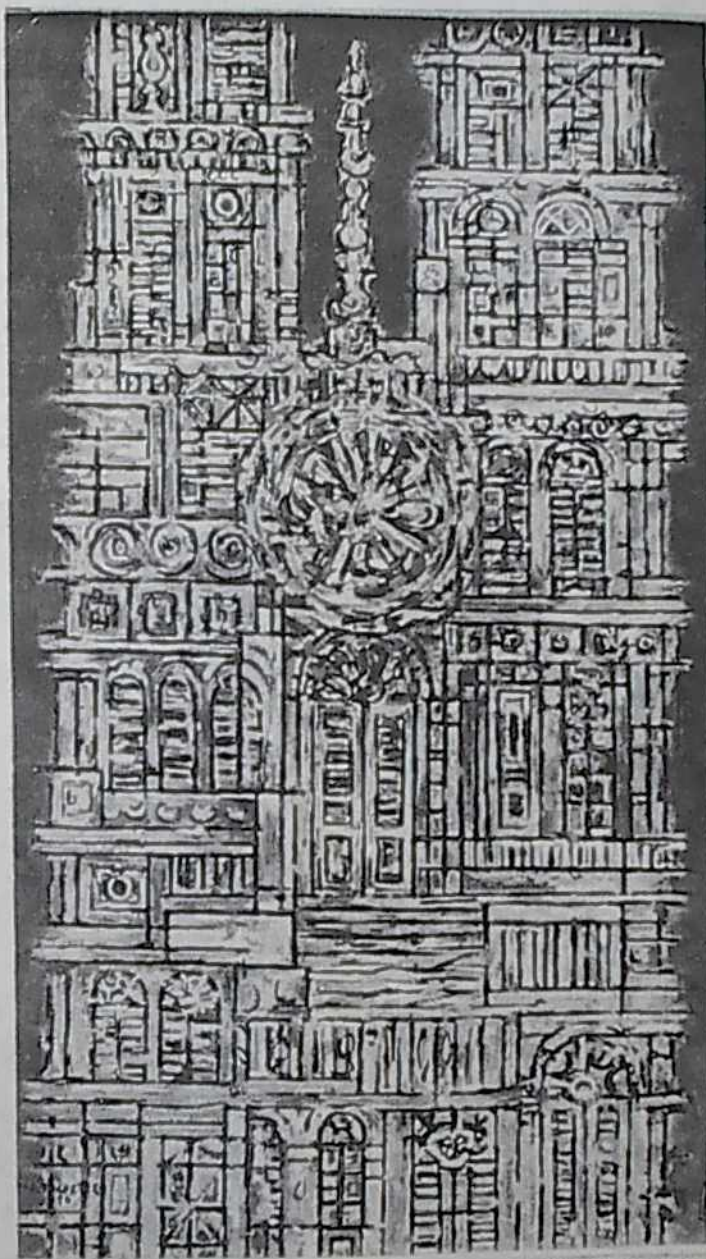
No es éste el ejemplo del "artista revolucionario", o de la obra que recibe este nombre en la experiencia histórica concreta, que por inercia ha servido para establecer cánones y fórmulas. La imagen del innovador queda sustituida por la del artesano que repite, con tímidas variaciones, los moldes logrados por sus antecesores, o por creadores de

más alto nivel. Y el proceso del desarrollo artístico se hace así lento y trabajoso, y resulta compuesto por la yuxtaposición de una misma experiencia realizada mil veces. Se habla de una revolución cultural, y ésta, en el terreno creativo, no ha sido otra cosa a través de decenios que un muy simple tránsito de unos temas a otros. El instrumental, el lenguaje, las formas expresivas, no parecen evolucionar al ritmo de la inteligencia humana, de su información y formación, del desarrollo y la transformación del mundo. Esto comporta una limitación, y me atrevo a decir que un deterioro, porque el arte no admite modelos finales: el arte supone una permanente experimentación, una búsqueda incansable, una insatisfacción que no da tregua al creador y que, en cada obra, y en cada período histórico, ofrece al espectador una nueva y más amplia imagen del mundo. Sólo será verdaderamente revolucionario por eso, y en cuanto tal, el artista que renovando los medios expresivos entrega nuevos elementos de la realidad, y en ellos su belleza, su expresividad, su significación interior. Esto será válido inclusive cuando se trate de recrear la realidad enriqueciéndola. El artista es parte de la realidad, y si ésta se recrea constantemente, y se hace diversa y sorprendente, el artista no es otra cosa que un testigo y un instrumento de esta interna naturaleza, del carácter mismo del mundo real. Y hasta cuando se produce un rechazo (1), esa validez no se disuelve, porque ese movimiento es también parte de su crítica, y de su crisis.

2. Los aspectos de nuestra política cultural

Cuando se produjo el triunfo revolucionario, el movimiento artístico cinematográfico era una ilusión, el sueño de un grupo de aficionados y estudiantes. No había otro panorama que el de la desolación, y antes que un precedente teníamos frente a nosotros una sentina. En ella se movían larvalmente pequeños personajes a precio fijo, no demasiado elevado, reptiles de alquiler que entregaban los llamados Noticieros "cinematográficos" al mejor postor. Éste era siempre el gobierno de turno, y lo fue con creces la sangrienta dictadura de Batista, y con ella la Embajada de la gran satrapía continental, el imperialismo norteamericano. De ello encontramos pruebas fehacientes en el despacho del tirano en el antiguo Campamento militar de Columbia (2). En sus archivos, que no fueron depurados previamente, pues estuvieron siempre en manos del Ejército Rebelde, encontramos la miserable correspondencia de aquellas "larvas" humanas. En ella se ofrecían inclusive a "barnizar" la realidad a cambio de prebendas y dineros para borrar de algún modo la reacción de la opinión pública con motivo de la masacre y terror desatados inmediatamente después, y en los meses que siguieron al 13 de marzo (3). Es imposible considerar a esta generación de comerciantes sin escrúpulos como parte de la historia viva, artística, de nuestra cinematografía. Ellos empuñaron la cámara, son historia, pero ante sus vidas y ante lo que representan sólo podemos adoptar una posición crítica, de principios,

serena, y al mismo tiempo implacable: el arte cinematográfico nada hacía en ese lodazal gelatinoso y pútrido (4). Por eso en los primeros meses del año 1959, cuando Fidel encargó personalmente estudiar las posibilidades de crear un movimiento cinematográfico y dotarlo de sus instrumentos de trabajo, organizativa y materialmente, el proyecto de Ley enviado al Consejo de Ministros quedó redactado sobre bases muy amplias, y también muy precisas. El primer "por cuanto" fijó con toda claridad los objetivos y carácter de este empeño. Una frase vino a resumirlos: "el cine es un arte". Este simple enunciado pretendía servir de catalizador, establecer una fundamental cuestión de principios, operar como advertencia, y armarnos para el combate. Pero un arte no resulta tal porque un decreto lo establezca. Y ni siquiera una Ley revolucionaria puede asegurarlo. Pero sí puede asegurarlo en una cierta medida una revolución, y en ella el espíritu revolucionario. Si un arte puede desarrollarse a plenitud, e indagar libremente, buscando su propia fisonomía, y si hace del pedernal hacha y del hierro palanca, si logra recrear su propio globo ocular para redescubrir el mundo a través de un nuevo prisma, si queda en condiciones de adentrarse en hasta entonces secretos laberintos abriendo insospechadas puertas, podremos decir no sólo que está vivo, sino que el espíritu revolucionario, que le evita muros y sermones, es también su propia naturaleza. Esto es lo que hemos pretendido promover a partir de ciertas líneas de una política cultural,



René Portocarrero. Oleo.

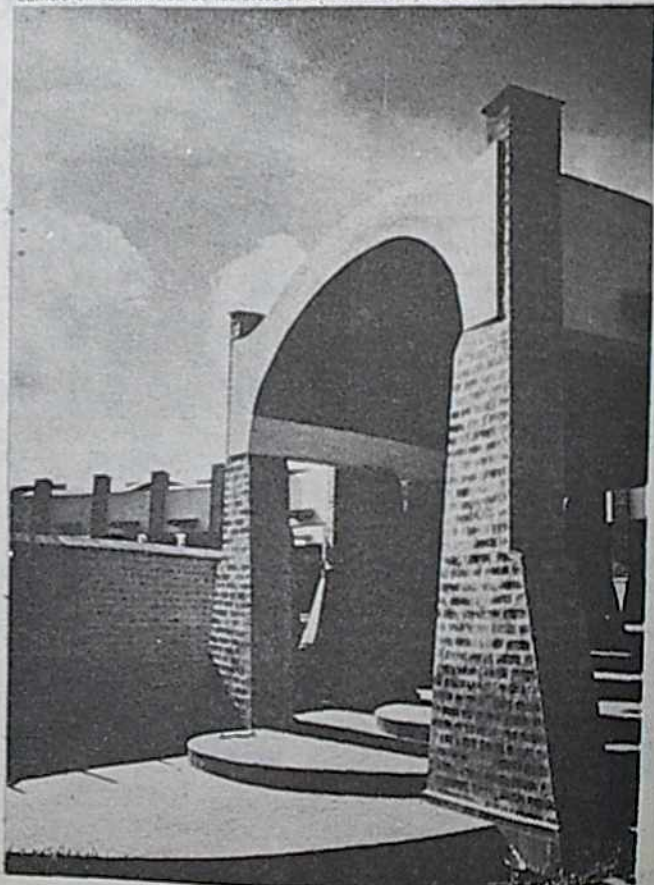
cinematográfica, que anda muy lejos del pastoreo y el liderazgo pontifical. No se trata de "crear" artistas, o de resolver desde un bureau el carácter de sus obras y el alcance o resonancia social que éstas puedan tener. Y mucho menos de revisar a los clásicos, y a los teóricos contemporáneos, o de, a partir de ellos, impartir lecciones sobre el arte y los métodos y caminos de la creación. Carlos Marx, como Engels, y también Lenin, realizaron una labor filosófica y crítica que muchas veces tomó en cuenta las obras artísticas que les eran contemporáneas así como las de otras épocas, pero de ningún modo establecieron generalizaciones de tal carácter que pudieran servir, separadas de los textos en cuanto material crítico, o de los contextos históricos, su época y condiciones específicas (5), para fijar límites y caminos a las búsquedas artísticas. No es posible apreciar esos textos críticos al margen de su época, y aplicar los juicios que sirvieron para esclarecer la significación de obras y tendencias, a las que las sucedieron. Esto no quiere decir que la experiencia crítica, y el método crítico, se hayan invalidado. Ellos tienen, valor histórico el primero, y categoría de permanencia el segundo; pero sí quiere decir en cambio, que no es posible suplantarse el método por la experiencia, y que lo que afirmaron los clásicos del marxismo sobre determinadas obras, no puede, sino a título de tergiversación, aplicarse a las de otra época y circunstancia. Otro tanto sucede con los teóricos contemporáneos y con sus tesis. En primer término, y en un orden más general, hay que decir con toda franqueza que toda comparación con Marx, Engels o Lenin, no resiste el más ligero análisis. Si el capitalismo engendró el pensamiento revolucionario, crítico, que llevó a Carlos Marx, y si a partir de la obra de éste permitió a Lenin hacer la

disección de una etapa superior de la explotación y la concentración monopolística así como de sus líneas ideológicas, el socialismo carece aún de un teórico de esas dimensiones. El movimiento teórico se ha hecho más lento en nuestra época, y si por momentos parece a punto de producirse una eclosión sistematizadora, ésta se dirige fundamentalmente hacia la ciencia. Y es posible que tamaña experiencia sea necesaria, que deba manifestarse previamente.

Consecuencia: cuando se trata de promover en gran escala el trabajo intelectual, creativo, y específicamente la cultura artística, en un país subdesarrollado que acaba de ganar una insurrección popular bajo la dirección de una

aguerrida vanguardia, puede surgir a falta de otras instancias la tentación de guiarse por la experiencia práctica de otros pueblos, o de acudir a las fuentes ideológicas a través de los teóricos mal llamados modernos (el mecanicismo, la repetición y la rutina nunca son modernos). Es necesario rechazar esa doble tentación. Y es lo que hemos hecho. De ahí que consideremos como tarea principal del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos la creación de una base técnico-material, y organizativa, y de una atmósfera cultural, espiritual, propicia al surgimiento y desarrollo de los creadores y de sus realizaciones, de la obra de arte. Esto no quiere decir que proponemos un

Edificio en construcción de los escuelas de artes de Cybanaecón.



amelcochado camino de rosas a la creación artística, según procesos de laboratorio: caldo de cultivo y clima adecuado. Es algo bien distinto lo que proponemos. El combate está supuesto. Pero será la obra, el realizador convertido en fuerza social actuante, el motivo de esa futura discusión crítica. Marx no analizaba la obra por hacer, o al creador que estaba por crear, sino al producto terminado y operante, a la obra y a su autor. Y es por eso por lo que la vuelta a las fuentes no puede suponer el olvido del objeto, táctil e históricamente concreto. Muy por el contrario, para nosotros, la vuelta a las fuentes es el retorno al método, o para mejor decirlo, a su plenitud.

Es por esto también por lo

que creemos sincera, profundamente, que en Cuba toda otra referencia cinematográfica (6) pertenece a la prehistoria, y en ella a una edad de piedra moralmente muerta. El 23 de marzo del año 1959, la Gaceta Oficial publicó la Ley que creaba el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos. Pero el nuevo Organismo, el primero creado por la Revolución en el campo de la cultura, no ganó vida efectiva cercado por Ministros que fraguaban la traición. La intervención de Fidel, y la de Raúl, impidió una muerte prematura: con fondos del INRA y del Ejército Rebelde (7) realizamos los primeros documentales. El surgimiento del movimiento cinematográfico en nuestro

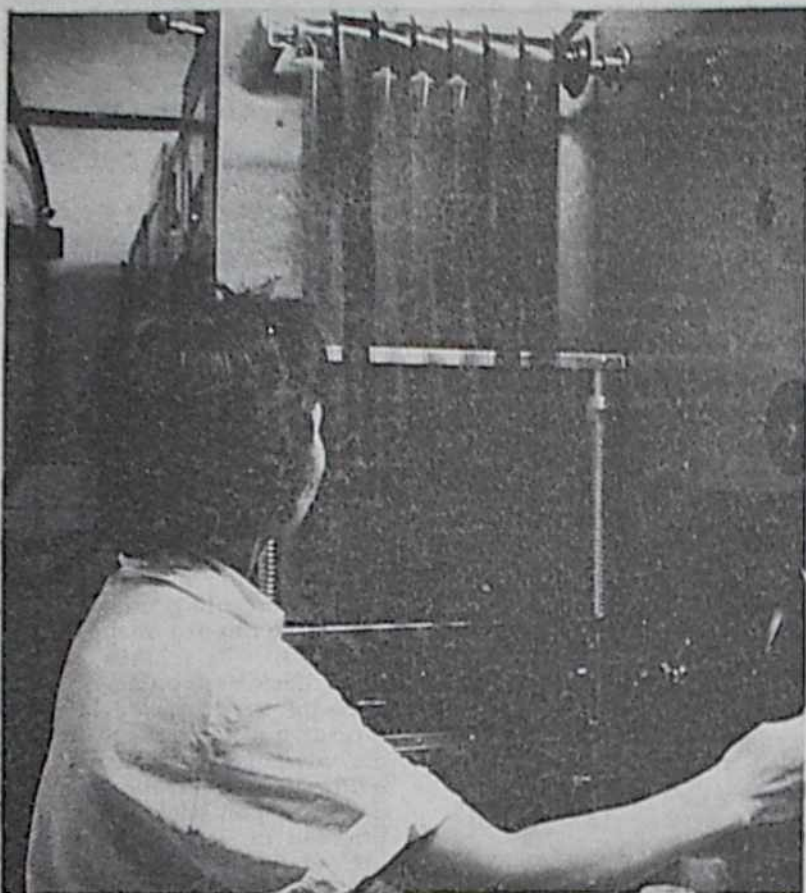
Servando Cabrera Moreno. Oleo.



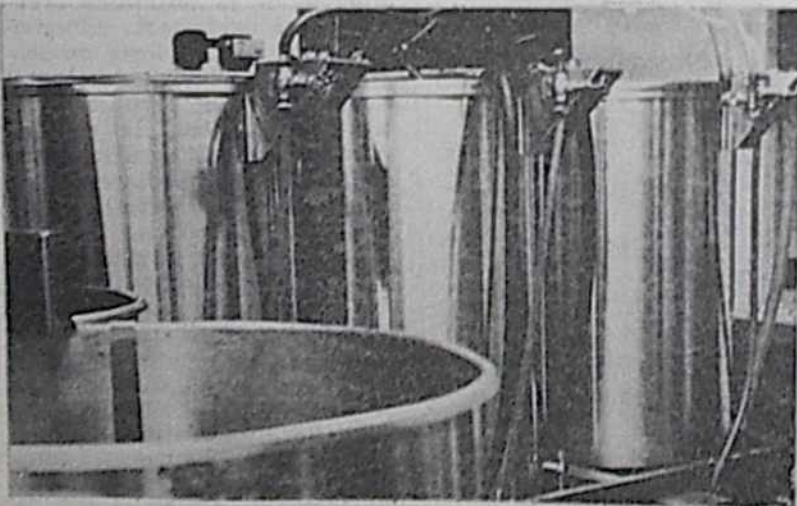
Allan, oleo

país está así ligado estrechamente al proceso revolucionario, y representa un salto cultural cualitativo, de dimensión política y moral, pues liquida un pasado de oprobio, la utilización de los recursos de un arte en la justificación del crimen y la promoción del embrutecimiento social, e individual. El triunfo de la insurrección popular, los resultados prácticos de la línea militar-política de la vanguardia armada, el Ejército Rebelde y el movimiento clandestino, comportan, con la libertad de la patria, la más importante premisa de la libertad creadora, o lo que es lo mismo, de la auténtica creación. La prehistoria cinematográfica se convierte en historia, y la historia inicia así sus pasos: la revolución le abre el camino; la política cultural-cinematográfica que hemos descrito lo hace transitable. La diferencia es muy simple: los cineastas cubanos trabajamos en el socialismo. No sólo pretendemos desterrar las estructuras y significaciones del pasado, su mezquindad moral, política, ideológica, en el sentido más directo, evidente y práctico, sino: también hacerlo profunda y sustancialmente. La ruptura comporta por eso una política abierta, la herejía total, la más ardua búsqueda; la revolución artística, que va de la constatación de los cambios producidos y que se producen





Laboratorio del ICAIC



en la sociedad, hasta la participación en ellos, pero no sólo como protagonistas, sino también como depositario, porque la revolución que se adentra en la conciencia del artista, debe también apoderarse de su arte, y de los instrumentos de ese arte. La nueva realidad, que supone la más densa conquista del mundo real, será así aprehendida en los términos de una verdadera contemporaneidad.

3. ¿Qué hemos logrado en este periodo?

EN primer término, establecer las bases técnicas mínimas a que antes hemos hecho referencia, y dotar a los creadores, y a sus colaboradores e ingenieros y especialistas, de un cierto y nada despreciable número de instalaciones y equipos, en tanto se promueve la creciente calificación de los que son o serán sus operadores, casi todos jóvenes que esperan completar su formación en la escuela-técnica cinematográfica (8). Y, en segundo lugar, asegurar la aplicación de una política cinematográfica como la que hemos resumido y explicado, defendiéndola contra viento y marea, tanto cuando baten el dogmatismo o simplemente las corrientes "formulistas" características del pensamiento mecánico, como cuando la amenazan esas oleadas de frivolidad anarcoide que, en tantas ocasiones y países, entregan el pretexto y el ejemplo deseado a los personeros de la rutina y el academicismo, siempre prestos a llevar la estrechez a segura categoría ideológica, garantía absurda de un así imposible progreso (1).

Esto supone un serio esfuerzo organizativo, y una tensión crítica que no es fácil sostener en el nivel más alto, y que, acaso por ello, no ha sido siempre apreciada correctamente. Es claro que concentramos en la medida de lo posible cuadros organizadores y enteros departamentos de administración, y que tratamos de hacer eficaces los servicios técnicos, y todo el aparato tecnológico con la participación de un cuerpo de especialistas (9) en la producción. Y no es menos cierto que reconocemos, sostenemos y desarrollamos una línea que busca, por la planificación, un mayor aprovechamiento de los recursos disponibles. Pero no confundimos los términos. La obra cinematográfica es ante todo el producto del esfuerzo intelectual, el trabajo práctico y el talento, la lucidez y la sensibilidad de los creadores.

Y al abordar sistemáticamente los problemas de la creación artística, tendremos que hacerlo a partir del conocimiento, y del reconocimiento de su propio carácter. Lo que no podríamos modelar como planificadores y responsables del trabajo cultural cinematográfico, lo podemos lograr a partir de posiciones nada pretenciosas, y con un solo gesto, sencillo, y en rigor nada audaz: abrir la puerta. Del resto se encarga una generación de artistas surgidos con la Revolución, crecidos en ella, y que en estos cuatro años han ido madurando y hoy ofrecen, en muchos casos, una obra combatiente y seria, que lo es sobre todo porque está en desarrollo y descubre en esta situación su propia naturaleza. Pero no se trata tampoco de idealizar. No creo, sincera-

mente, que hayamos logrado hasta ahora obra excepcional alguna. Lo que sí es innegable es que, en cuanto hacen los cineastas cubanos de esta generación, puede sentirse el aliento de sus búsquedas, y la presencia de un nivel. Es sin embargo ahora, rebasada la etapa que caracteriza las crisis de crecimiento, cuando podemos esperar el desarrollo deseado. No obstante ello, la frescura y modernidad de este joven cine ha ganado para nuestro movimiento artístico, y para la revolución que lo inspira, importantes éxitos internacionales, especialmente en el género documental. En Sestri Levante y Karlovy Vary, "Colina Lenin", de Alberto Roldán, recibió el primero y tercer premio el pasado año, en tanto que hace apenas unos meses su "Primer Carnaval Socialista" compartió el Primer Premio con otro documental cubano, "Hemingway", de Faustino Canel, también en Sestri Levante. "Historia de un Ballet", de José Massip, resultó el Gran Premio Paloma de Oro en el Festival de Leipzig el año pasado, y en ese mismo evento "Y me hice Maestro", de Jorge Fraga, ganó una Medalla de Oro. Más recientemente, en el Festival de Moscú, Manuel Octavio Gómez fue considerado el mejor documentalista con su obra "Historia de una Batalla", dedicada a la heroica campaña de la alfabetización. Y en el largometraje, a los premios y menciones ganados por "Historias de la Revolución" y "Las doce sillas", de Tomás Gutiérrez Alea (10), se une el III Premio que en Karlovy Vary recibió "El Joven Rebelde", de Julio García Espinosa. Este año hemos terminado cuatro películas de lar-

gometraje y otras tantas se encuentran en producción, y en los años anteriores no ha sido pequeño el esfuerzo y la labor realizada. Pero sólo ahora, en el año 1963, calculamos haber iniciado la etapa realmente profesional. Es por eso por lo que nuestra política está dirigida a consolidar las fuerzas desencadenadas en los años anteriores. Y también de ahí que hayamos calculado prolongar este periodo de consolidación hasta fines del año 1965. El plan prospectivo, de desarrollo, toma en cuenta estas pausas, y comprende una visión del esfuerzo a realizar, que cubre tentativamente nuestras necesidades y planes hasta el año 1975. Esto puede inquietar si se mide la productividad artística sobre bases cuantitativas, pero creemos justo consolidar en todos los órdenes nuestro trabajo, como base tanto de una productividad real, cuantitativa y cualitativa, como para insistir ahora en ese segundo aspecto rebasado el primer periodo, de organización y formación de cuadros.

No creo justo que nos perdamos en infinitas reseñas, títulos y estadísticas. Es en las pantallas donde mejor puede apreciarse el valor y significación de una cinematografía. Y si bien no hemos hecho referencia, expreso, a las relaciones entre el creador y el público y al contacto entre su obra y el espectador, o a las exigencias y libertades que quedarían planteadas como premisas o problemas en un análisis de este tipo, podemos señalar desde ahora que nuestra cinematografía tiene por auditorio a una buena parte de la población, ya que la circulación de sus obras

llega a todas las capas y lugares, y los Cine-Móviles penetran hasta los más remotos e inaccesibles parajes. Si se quiere tomar como elementos de juicio un juego de cifras, planteado elementalmente, podemos resumir algunos datos estadísticos: si en el año 1961 tuvimos 49.393.938 espectadores, esta cifra se elevó en un 9,72% durante el año 1962, llegando a 54.196.397 espectadores, para saltar nuevamente en el año 1963 (en este caso se trata de un estimado que toma por punto de partida el estudio realizado sobre los primeros trimestres) en un 11,17%, a lo que es lo mismo, a 55.193.152 espectadores. De este modo el aumento previsto entre los años 1961 y 1963 no será nunca menor de 5.799.214 espectadores. En estas cifras no se incluyen los Cine-Móviles, cuya labor puede considerarse, con la programación de las salas cinematográficas, como una de las más importantes. Durante el año 1962 los Cine-Móviles del ICAIC organizaron 4.603 proyecciones con un total de espectadores muy superior a 1.200.000 en tanto que sólo en los primeros siete meses del año 1963 han tenido lugar 8.397 proyecciones con no menos de 1.800.000 espectadores. En el otro polo puede señalarse que en las salas de estreno contamos durante el año 1961 con 6.240.340 espectadores, cifra que se elevó en 1962 a 8.653.191, ó lo que es lo mismo, en un 38,66%, y en 1963 a 10.123.032, ó séase, en un 62,21%. Claro que esto no puede llevar a suponer que cada film o documental es visto por toda la población, pero sí permite afirmar que el público crece, y que será cada vez mayor. Y que, en el marco de toda la transformación social y cultural que conmueve el país, irá haciéndose tan informado y activo como sensible y crítico. El Circuito Nacional de Cines de Arte contribuirá a acelerar ese proceso, también revolucionario.

En líneas generales, el pú-



"Celine Lenoir", de Alberto Rodríguez.

blico cubano acoge cálida, y hasta apasionadamente, las obras de nuestra joven cinematografía, y de ello tenemos pruebas constantes. Un solo pensar gravita sobre nuestra labor, e inquieta a nuestros artistas: América Latina apenas conoce nuestra obra. Cada paso que damos está inspirado en nuestra concepción del trabajo creativo, y de su espíritu intrínsecamente revolucionario, renovador, de profundo y auténtico inconformismo. No nos pretendemos

arquetipo de la perfecta organización y producción cinematográfica, y mucho menos vanguardia de este arte, pero sabemos que por América Latina anda el pueblo en irreversible tarea, el combate por la libertad. Y quisiéramos que este cine nuestro, que se inspira en la más alta ideología de la libertad, y que trata de hacer de ella su verdadera dimensión, resultase también dirigido a los combatientes venezolanos o a los que en cada país ganan, con el holo-

"Primer Congreso Socialista", de Alberto Rodríguez.



causto de sus vidas, el derecho a hacer la revolución.

4. Final

La Revolución cubana no es para nosotros un simple entorno. Es la restauración de la sustancia misma de nuestra vida. Por primera vez en la historia del más occidental de los continentes, el imperialismo ha sido expulsado y derrotado, y es la primera ocasión en que el hombre tiene, en América Latina, la posibilidad de respirar a pulmón lleno, y de hacer de este mundo esencia viva de la autenticidad

"Y me hice maestro", de Jorge Frago.



"Hemingway", de Fausto Conet.

"Historia de un Ballet", de José Massip.



"Historia de una Batalla", de Manuel Octavio Gómez.





"Los Doce Sillas", de Tomás Gutiérrez Alea.

revolucionaria. El camino que condujo a estos triunfos, y que abrió estas posibilidades, fue el del combate, y en ese combate veinte mil vidas, casi todas de jóvenes, fueron troncadas. No es posible ahora, cuando se construye una sociedad justa, de plenitud, y cuando cada sacrificio tiene un significado y cada esfuerzo es también crecimiento interior, autohumanización, abordar los problemas de la cultura de diferente modo. Cuando se tuvo a un Mella y a un Frank País, cuando jóvenes que estaban en formación encontraron dentro de sí mismos aliento para responder a dramáticas instancias sociales, y cuando entre ellos anda fresco el recuerdo de José Antonio Echeverría, Pepito Wangüemert y Fructuoso Rodríguez, o la devoción por el heroísmo de Nico López y El Vaquerito, y la casi presencia de Camilo Cienfuegos, cuando se tiene tal historia y cuando se tiene

como dirigente a un Fidel, no hay modo de hacer nuestra tarea ceñidos al viejo molde de otras generaciones, repletiendo hasta el infinito experiencias limitadas. La tarea de los artistas en una Revolución es, primero, claramente, la de hacerla como hombres, como ciudadanos, como militantes, en las líneas más concretas y urgentes. Pero la Revolución es también una revolución de la conciencia y de sus medios de percepción y expresión, ella nos hace más sensibles y bien armados, nos entrega un método de trabajo de riqueza infinita, y debe hacernos en consecuencia más penetrantes y lúcidos. Entregarnos a la rutina y buscar soluciones expresivas, y líneas de desarrollo en la experiencia ajena, será como renunciar a la condición de creadores, a lo mejor y más auténtico que a la Revolución podemos dar. Será traicionar a la Revolución para convertirnos en rumanes.

"El Joven Rebelde", de Julio García Espinosa.





"Historias de la Revolución" (escena "Rebeldes") de Tomás Gutiérrez Alea.



Lejos de ello, proclamamos que un artista no puede estar a la altura de nuestra Revolución, vivir y crear penetrado por su atmósfera e impulsado en su aliento, si no se plantea su propia obra, como parte de la más rica y dinámica experiencia, la de la libertad. Y cada uno de nuestros pasos es observado desde todas partes, y más cercanamente por América Latina: nuestro deber y responsabilidad se multiplican, y cuanto hacemos hoy, inspirados en la más alta ideología de la libertad, no debe conducir a un muro, sino dejar abierto un infinito camino. Eso es lo que quisiéramos hacer

la gente de cine, lo que queremos hacer, y lo que intentamos hacer.

NOTAS VARIAS

1) No nos referimos a modas ni poses: hablamos siempre del auténtico creador, honesto, serio, en permanente tensión, artista.

2) No la hay más decisiva que aquellos mismos Noticieros y las publicaciones de la época. Los documentos a que hacemos referencia reflejan sin embargo niveles infrahumanos.

3) Situación similar a la que siguió al 26 de julio, el asalto al Golcuria o a las insurrecciones de Santiago de Cuba y Cienfuegos, etc.

4) Los llamados Noticieros brindan el ejemplo extremo. De vez en cuando se producían también largometrajes, o secuencias de ellos. Cuba aportaba cabarets, lupanares, casinos de juegos, ambientes gangsteriles y bailarinas meneantes. A esto se le llamaba elemento "tropical" o "exotismo". Entiéndase bien claro que nos referimos exclusivamente a los promotores, pseudorealizadores y negociantes que hacían factible esta esporádica producción.

5) La vida social, el grado del conocimiento del mundo y los medios expresivos.

6) En algunas ocasiones se historia siguiendo líneas de una supuesta "objetividad" niveladora. Esto nos parece erróneo, pero además inhumano en el orden artístico.

7) No sólo Fidel y Raúl intervinieron. El Comandante Camilo Cienfuegos también lo hizo. Y directamente cuidó de asegurar las condiciones de trabajo en el caso de los dos primeros documentales: "Esta Tierra Nuestra", de Tomás Gutiérrez Alea, y "La Vivienda", de Julio García Espinosa, realizados bajo el patrocinio de la entonces Dirección de Cultura del Ejército Rebelde.

8) Hasta ahora se han organizado regularmente varios cursos de minimum-técnico con profesores enviados por los Estudios Cinematográficos de Barrandov, Checoslovaquia. Asesores técnicos checoslovacos entrenan a los trabajadores en diversos departamentos. Alrededor de veinte obreros calificados y aprendices, y en algunos casos técnicos, han seguido cursos en los Estudios de Barrandov y en otros centros cinematográficos checoslovacos. En las aulas que serán de la Escuela Técnica Media, se siguen temporalmente cursos de matemáticas y física, de electrónica e iluminación, y desde la enseñanza primaria, básica, hasta la Historia del Cine. Antes de que el año termine la Escuela habrá iniciado regularmente sus labores. En octubre llegarán profesores checoslovacos para preparar técnicos para los Laboratorios.

Tanto en la Escuela Técnica Media como en el Centro de Estudios Cinematográficos, se impartirán cursos de Historia, Literatura, Economía Política, Introducción a la Filosofía, Estética, etc. En los países socialistas cursan actualmente estudios treinta becados.

9) No se trata siempre de cuadros totalmente formados. Algunos poseen gran experiencia organizativa, pero el proceso de asimilación a las circunstancias y características de la cinematografía no ha terminado.

10) "Historias de la Revolución" ganó el premio de la Unión de Escritores de la URSS por el mejor Gulón Cinematográfico en el Festival de Moscú, en 1961; poco después, en Melbourne, el tercero de sus cuentos, "Santa Clara", recibió un premio especial. "Las Doce Sillas" obtuvo en cambio el diploma de la Unión de Trabajadores Cinematográficos de la Unión Soviética en el Festival de Moscú, 1963.