

Radiografía del cine cubano: condiciones para la promulgación de una política cinematográfica

SUSADNY GONZÁLEZ
RODRÍGUEZ
*Universidad de
Guadalajara, México*

RESUMEN / Con la entrada al siglo XXI se produjo una efervescencia legislativa sin precedentes en el audiovisual latinoamericano. Sin embargo, y a pesar de haber sido una de las primeras naciones de la región en contar con el apoyo del gobierno, Cuba no ha actualizado su ley de cine, vigente desde 1959. Este trabajo se perfila como una radiografía del cine cubano y la institucionalidad que lo respalda, para poner en perspectiva la urgencia de un nuevo marco regulatorio, demandado por la comunidad cinematográfica de la Isla. Para responder este objetivo se empleó la propuesta histórica-estructural, con el fin de dar cuenta de las múltiples determinaciones mediadoras (económicas, políticas, culturales, tecnológicas) que habilitan/construyen el desarrollo del cine cubano, el cual ha perdido su liderazgo en el continente como consecuencia de formas organizativas desfasadas que condicionan el proceso industrial, marcado a su vez por el desarrollo tecnológico y la emergencia de nuevos actores independientes que producen bienes simbólicos sin amparo legal.

PALABRAS CLAVE / cine cubano, política cinematográfica, Estado.

ABSTRACT / With the commencement of the 21st century there was an unprecedented legislative effervescence in the Latin American audiovisual environment. However, despite having been one of the first nations in the region to have the support of the Government, Cuba has not updated its cinematography law, enforced since 1959. This work is emerging as a radiography of Cuban cinema and the institutionality that supports it, to put in perspective the urgency of a new legal framework demanded by the film community in the Island. To respond to this objective, the historical-structural proposal was used, with the goal to shed some light on the multiple mediating determinations (economic, political, cultural, and technological) that enable/constrain the development of Cuban Cinema today, which has lost its leadership in the continent as a consequence of outdated organizational forms that condition the industrial process, marked in turn by technological development and the emergence of new independent actors that produce symbolic goods without legal protection.

KEYWORDS / Cuban cinema, cinematographic policy, State.



Santa y Andrés (Carlos Lechuga, 2016).

Los primeros 15 años del siglo XXI en América Latina están signados por una mutación legislativa sin precedentes en materia de políticas de comunicación¹ y del audiovisual en general. Con razón dicha efervescencia suele calibrarse como un cambio de paradigma en la política cultural de la región (Radakovich, 2012), en un contexto de recomposición de la institucionalidad estatal a partir de sucesos que determinaron cierta estabilidad política: la sucesión de procesos democráticos que llevó a la silla presidencial a gobiernos de izquierda moderada o centroizquierda (sobre todo en el Cono Sur)². Asimismo, comenzó a fraguarse una voluntad de integración regional que tuvo su correlato en la creación del Mercosur (a mediados de los 90) —hecho que coincidió en el tiempo con la reactivación de la producción cinematográfica de Brasil y Argentina, a raíz

¹Tal y como corroboran las leyes de medios sancionadas en Venezuela (2000, 2004), Uruguay (2008, 2014), Argentina (2009), Bolivia (2011), Ecuador (2013).

²Comenzó en Brasil con el fundador del Partido de los Trabajadores, Luiz Inácio Lula da Silva, en 2003, secundado por Dilma Rousseff en 2011 (manteniendo al PT 13 años en el poder); le siguió un dirigente aymara en Bolivia (Evo Morales en 2006), una mujer en Chile (Michelle Bachelet en 2006). En Ecuador se posicionó el único mandatario que concluyó su periodo sin ser derrocado, a la usanza (Rafael Correa en 2007). A partir de 2007 Cristina Fernández de Kirchner continuó en Argentina el legado de su esposo, mientras en Uruguay asumió en 2010 uno de los más carismáticos y sencillos jefe de Estado del continente: José Mujica.

de sus legislaciones— y el posterior alineamiento entre las naciones a través de bloques como la Alianza Bolivariana para los Pueblos de Nuestra América (ALBA) y la Unión de Naciones Suramericanas (UNASUR), los cuales funcionan también como un espacio donde se gestionan acuerdos a favor del audiovisual. Esta voluntad expresa de integrar las potencialidades de nuestros países constituye un síntoma de inspiración histórica que en el pensamiento comunicacional latinoamericano se remonta a los setenta (Santander, 2014), teniendo como uno de sus principales impulsores al periodista boliviano Luis Ramiro Beltrán.

En el caso específico del cine, a partir del 2000 fueron aprobadas o reformuladas en América Latina 13 políticas cinematográficas³. A pesar de haber sido una de las primeras naciones de la región en contar con el apoyo estatal en función de un cine renovador y de vanguardia, Cuba no ha actualizado su legislación (Ley 169 de creación del ICAIC) vigente desde 1959.

Inmersa en la transición de su modelo económico-estado-céntrico, la Isla buscó unirse al debate regional en virtud de formular demandas y diseñar políticas como una competencia de los actores sociales emergentes, mediante la constitución de un pequeño colectivo de cineastas, autodenominado g-20, que en representación del gremio inició en mayo de 2013 los debates públicos a favor de la promulgación de un marco regulatorio que ordene y proteja la actividad cinematográfica en función de las dinámicas actuales.

³Dentro de las leyes de cine sancionadas a partir de esta fecha están las de Colombia (2003); Chile (2004); Ecuador (2006); Uruguay (2008); Nicaragua (2010); República Dominicana (2010) y Panamá (2012). Por su parte las de México (1992); Argentina (1994); Venezuela (1994) y Perú (1994) han sufrido modificaciones a partir del nuevo siglo. Países como Cuba (1959); Bolivia (1991) y Brasil (1993) quedan al margen de la etapa aludida. Al igual que otros territorios cuyas normativas no son consideradas por la literatura especializada como ley de cine *strictu sensu*, si bien la página web del Programa Ibermedia las incluye en la lista de legislaciones cinematográficas por países: es el caso de Puerto Rico (Ley de Incentivos Económicos para la Industria Filmica No. 37, aprobada en 2011 y enmendada en 2017, Belice (modificó en 2000 su Ley del Cinematógrafo) o Costa Rica (Ley de Creación del Centro Costarricense de Producción Cinematográfica). Precisamente el sitio digital no contempla a Cuba en este recuento.

El presente trabajo forma parte del capítulo contextual de mi tesis de maestría, donde abordo la experiencia participativa del g-20⁴, diluido después de tres años de interlocución-conflicto con las autoridades gubernamentales. Sin embargo, en estas páginas intento reflexionar en torno a las condiciones de un cine nacional que exige una reestructuración donde se tomen en cuenta, entre otros factores, la creación de un fondo de fomento, una comisión filmica, un registro del creador audiovisual y reconozca a los nuevos actores independientes que producen bienes simbólicos sin amparo legal, propuestas esgrimidas por el mencionado colectivo, y, aunque colegiadas, aguardan por la voluntad del único actor responsable de las decisiones públicas en Cuba: el Estado omnipotente.

Responder al objetivo anunciado supuso una articulación compleja de las instituciones, las biografías y las estructuras sociales, de acuerdo con los presupuestos metodológicos del enfoque histórico-estructural, una forma de aproximación dialéctica al estudio de la sociedad con una gran tradición investigativa dentro de las ciencias sociales en el continente. En este trabajo se sitúa al cine dentro del marco de las industrias culturales —dada la consabida relación entre cultura-economía de la cual hace parte el sector audiovisual como una de las expresiones más dinámicas—. Como parte de la “lógica de construcción” del objeto de estudio busco desenrañar sus múltiples dimensiones, descritas a diversos niveles (meso-micro) y escalas espacio-temporales, y conectadas con el contexto latinoamericano. De ahí que me permito reparar en las “asincronías” que se producen dentro de la historia y dibujan una coyuntura específica como la que expondré para el caso del cine cubano, destacando las circunstancias heredadas que configuran hechos y relaciones sociales cristalizadas en instituciones (Sánchez Ruiz, 1991). Para ello propongo una de serie de *determinaciones mediadoras* (económicas, políticas, culturales, tecnológicas) interconectadas

⁴*Participar a contracorriente: la herejía del g-20 en Cuba. Lo público no estatal y los actores sociales en función de la promulgación de una ley de cine* (González Rodríguez, 2016).

mutuamente que dan cuenta de las rupturas y continuidades del cine cubano, y habilitan/construyen hoy su desarrollo, el cual merece valorarse desde su permanencia en el horizonte de *Nuestra América*⁵.

A pesar de su retroceso, tampoco hay que ignorar la influencia del cine cubano y sus principales hacedores en la consolidación, por ejemplo, de la estética del movimiento del 60, que hizo brillar a no pocos cineastas del continente; o la condición de anfitrión de las instituciones paradigmáticas del séptimo arte a nivel regional, que han regido una parte imprescindible de la imagen audiovisual de Cuba y América Latina: el Festival Internacional de Cine Latinoamericano, la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano y la Escuela Internacional de Cine y Televisión.

De tal manera que el resultado de este artículo —elaborado a partir de una revisión bibliográfica, de entrevistas semiestructuradas con miembros del g-20, y de un análisis de los documentos generados por estos, así como de las legislaciones cinematográficas aludidas— se perfila como una radiografía de las condiciones actuales del cine cubano y de su Instituto. Dado el carácter inamovible y la concepción burocrática de las estructuras involucradas dentro de este campo cultural, algunos investigadores creerán propicio hablar de la permanencia por más de una década de estas “condiciones actuales”, que ponen en perspectiva la urgencia de una política cinematográfica en un marco temporal completamente distinto, donde el Estado, imposibilitado de articular el funcionamiento de los nuevos actores que conforman la dinámica audiovisual, apela a las prohibiciones y censuras en zonas sensibles de la producción y el consumo del arte, al decir del propio g-20 (2015).

Un ejemplo fehaciente de esas estructuras obsoletas y disfuncionales, es el Instituto Cubano de Arte e Industria

Cinematográfica (ICAIC). El primogénito de las políticas culturales sancionadas con la Revolución, fue creado apenas 82 días después del triunfo de 1959. Con la venia y la firma de Fidel Castro, su entrañable amigo Alfredo Guevara, principal promotor del proyecto, redactó junto a los cineastas Julio García Espinosa, Santiago Álvarez y Tomás Gutiérrez Alea y el abogado Humberto Ramos, la ley que hasta hoy rige, donde, al decir de la realizadora Rebeca Chávez, se asumía que las películas eran parte de la dinámica cultural cubana y el cine debía funcionar como un sistema monopólico que integraba toda la actividad y respondía a una política cuyo centro era el ICAIC (Chávez, 2014).

A partir de entonces, el cine cubano comenzaría a rodar el maremoto social generado después del 1 de enero de 1959; condenado a la instrumentalidad (el arte al servicio de la política) que le impuso el contexto de configuración del nuevo sistema sociopolítico del que devino “rehén o gustoso confirmador de dictados políticos vinculados con la supervivencia de la emancipación y la dignidad conquistadas por la Revolución” (Del Río, 2013, p. 41).

La autoridad productora por excelencia (ICAIC) se regiría por el “por cuanto” que encabeza el marco legal: “El cine es un arte”, lo cual no excluía la concepción dual de industria, comprometida con la reeducación del gusto medio “seriamente lastrado por la producción y exhibición de filmes concebidos con criterio mercantilista, dramática y éticamente repudiables y técnica y artísticamente insulsos” (Ley no. 169 de creación del ICAIC, 1959, parr. 4). Se comenzó a fraguar así una narratividad un tanto excluyente que desconoció el cine prerrevolucionario. Verbos como “negar e ignorar” fueron legalizados, para desde ese *corpus* jurídico “borrar la primera tentativa de cine social en la historia del cine cubano” (Castillo, 2013, p. 75), idea esta que coincide con el rol del Estado de celoso cancerbero de la imagen de la nación, lo cual implicó protección y de manera paralela, una vigilancia hacia la libertad creativa.

⁵Tomo en cuenta esta demarcación martiana (José Martí) de *Nuestra América*, la cual comprende desde el Río Bravo hasta la Patagonia argentina -América del Norte (1), Centroamérica (7), Sudamérica (13)-, uniendo a esto el Caribe insular (21 países), según *Latin American Network Information Center*.

EL ICAIC “ENTRE CICLONES”⁶: LA MEDIACIÓN TECNOLÓGICA Y LOS INDEPENDIENTES

A pesar de las crisis de desarrollo que ha sorteado el ICAIC, de las continuas etapas de transición y reconfiguración,⁷ unido a las altisonantes confrontaciones ideológicas y estéticas⁸ en torno a la libertad de creación, o frente a expresiones dogmáticas (que recuerdan el “fantasma del estalinismo” a la usanza europea) instituidas en el campo cultural cubano, desde sus inicios hasta la actualidad ha mantenido su dominio sobre las estructuras de producción, exhibición, distribución, promoción y cuidado del patrimonio nacional que lo consolidan como:

la más importante productora de cine en Cuba, quien programa, exhibe y distribuye los filmes en la Isla, el sitio que guarda el patrimonio cinematográfico cubano, el lugar desde donde se organizan casi todos los eventos de cine que se realizan en Cuba, la promoción internacional del cine cubano tanto de los autores, como de sus obras. Es quien establece además vínculos internacionales muy fuertes, principalmente con América Latina, con el comité de cineastas. (Molina citada en Polanco, 2010, parr. 3).

El ICAIC permanece bajo la dependencia del Ministerio de Cultura, remedo de la concepción administrativa-burocrática asumida a partir de la década de los setenta, lo cual obliga a

⁶*Entre ciclones* (Enrique Colinas, 2003) una comedia que muestra la efervescencia y el caos de la vida cotidiana al punto de erigirse, al decir de la crítica, cual testimonio social, político y sentimental.

⁷Durante el Periodo Especial, una época de depresión económica como resultado del colapso de la Unión Soviética, que condujo a un urgente proceso de rediseño de la política económica, de reconversión industrial y transformación estructural de la gestión productiva que determinó carencias materiales. En esa etapa la dinámica de producción cinematográfica entró en crisis.

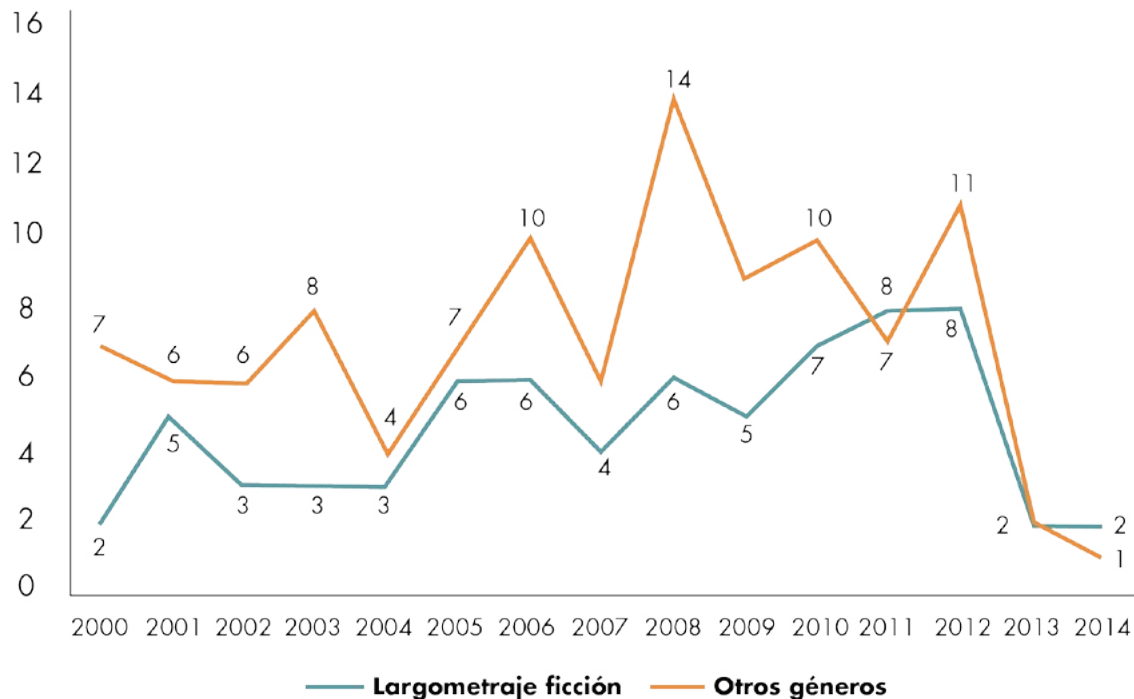
⁸Entiéndase las polémicas que corroboraron las fricciones entre la intelectualidad y el poder, generadas en el campo del cine a partir de la exhibición de filmes como *PM* (Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal, 1961), *Cecilia* (Humberto Solás, 1982) o *Alicia en el pueblo de Maravillas* (Daniel Díaz Torres, 1991), por citar las más conocidas.

“sortear estructuras cuando lo que se necesita es libertad de movimiento”, como afirma el destacado cineasta Fernando Pérez (citado en Rivero, 2014, parr. 38). Según da cuenta el investigador Juan Antonio Borrero en su ensayo *Cine cubano post-68: los presagios del gris*, Alfredo Guevara lamentó la pérdida de la autonomía relativa —incluso transmitió su frustración a Fidel en una carta— y predijo el carácter vertical de ese sistema institucional en que quedarían entrampados y en el que todo fluye de manera unidireccional, donde los sujetos —advirtió Guevara entonces—, al asumir roles al interior de esa estructura devienen en expresiones micro de los intereses del sistema, que en el caso de la cultura son esencialmente políticos e ideológicos (Borrero, citado en Fernández, 2013, p. 11).

Atrincherados entre el institucionalismo y sus fórmulas caducas, la reestructuración del cine y del ICAIC está condicionada por una serie de factores a tomar en cuenta. El primero, de tan obvio, suele ignorarse: me refiero al modo de nombrar la producción cinematográfica, donde el término “audiovisual” —cuyo origen de hecho está en el cine— podría constituir un concepto globalizante que dinamite parcelas subjetivas, ya que alude al significado resultante de la interrelación entre lo sonoro y lo visual. Por otro lado, tampoco se puede olvidar que dicha producción cultural colectiva genera bienes materiales simbólicos, lo cual implica repensar los medios desde las consecuencias de la mercantilización y desde la atipicidad que supone (para cada país) los procesos de esta industria creativa (producción, comercialización, exhibición y consumo cultural).

Una mirada a la producción nacional del siglo XXI contrasta con aquellas primeras décadas de actividad cinematográfica bajo el amparo de la Revolución⁹. En los primeros 20 años del ICAIC se contabilizaron unas 2000 obras (120 largometrajes, 820 documentales, 12 medimetrajes y casi 1200

⁹En términos industriales la producción de películas en Cuba se remonta a la década del 50, cuando se estableció como uno de los países de mayor actividad en la región, con una media de seis películas al año, superando a naciones con mayor población y mercado como Venezuela, Colombia, Perú y Chile, y solo por debajo de México, Brasil y Argentina (Getino, 2012, p. 161).



noticieros latinoamericanos), según refiere Octavio Getino (2012, p. 161). En la actualidad es notable cierta carencia de un diseño de realización, secuela de un aparato de producción grande e ineficaz —como lo describe en su artículo Yanelis Abreu (2014)—, diseñado para asumir unos doce largometrajes de ficción anuales (cuatro de manera simultánea). A la fecha apenas puede con dos a la vez, esto con encomiable esfuerzo e imaginación por la situación técnica de la industria: la obsolescencia del equipamiento, con una sobreexplotación de más de 25 años, y las dificultades para su compra. Los altos costos y erogaciones financieras, unido a la rapidez con que la tecnología se moderniza, obliga al Instituto a subarrendar los servicios (transporte ligero y pesado, plantas generadoras, cámaras y accesorios, iluminación y procesos de laboratorio). Más de la mitad de la subvención que se recibe del Estado (55%) se emplea en el pago de salarios, incluidos los derivados de la contratación artística, y la mayor parte de los ingresos proviene de los servicios que se brindan a las producciones extranjeras y a la venta de derechos o *royalties*. En los últimos años el ICAIC ha destinado una parte de sus ingresos a una modesta renovación en áreas de iluminación, cámaras y en la

recuperación de su laboratorio, si bien sigue arrastrando con un parque de elevado consumo energético, departamentos con grandes gastos por concepto de mantenimiento o reparaciones constantes.

La GRÁFICA A¹⁰ ilustra la producción cinematográfica cubana hasta 2014. La página digital de donde fueron recopilados los datos consigna en su catálogo, sin distinción, los audiovisuales de factura independiente y los producidos por el Instituto, de ahí que la cifra sea más alta.

Lamentablemente no se contempla información de los últimos cuatro años, pero se estima que la producción de 2015 ascendió a más de nueve largometrajes de ficción, y al menos seis de otros géneros, a juzgar por la presencia de filmes nacionales en competencia durante la edición anual del Festival de La Habana (Castañeda, 2015). Lo mismo para 2016, cuyos números superan los siete largometrajes, contabilizando películas como *Santa y Andrés* (Cuba, Colombia,

¹⁰Con “otros géneros” me refiero a largometrajes documentales, medimetros documentales, cortometrajes documentales, documentales, y largometrajes animados, tomando en cuenta la ficha técnica que ofrece el sitio.

Periodo		Promedio LM. Ficc.	Promedio Otros géneros	Promedio producción en gral.
1980 -1989		4.2	8.8	13
1990 -1999		2.4	3.7	6.6
15 años	2000 -2014	4.6	7.2	11.9

Francia, 2016)¹¹, coproducción independiente dirigida por Carlos Lechuga y censurada por el Gobierno cubano —privada a última hora de su presentación en el Havana Film Festival New York—.

Desde una perspectiva comparativa más abarcadora, el CUADRO 1 muestra el promedio de la producción cubana anual en una década, comenzando por 1980. A simple vista da cuenta del declive experimentado en los noventa —tomando como referencia el decenio anterior—, una etapa signada por los embates de la crisis tras el derrumbe del campo socialista que resintió a la cinematografía, privada de la subvención estatal, al punto que sacó del aire al mítico *Noticiero ICAIC Latinoamericano*¹². En esa etapa se produjo una contracción económica y la consecuente reconfiguración de la industria del cine, huérfana de socios comerciales y forzada a sustituir las producciones nacionales por coproducciones. España (principalmente) se convirtió en la tabla de salvación del cine cubano. Ningún largo de ficción rodado entre 1999 y 2003 lleva el sello ciento por ciento cubano (Hernández Morales, 2007)¹³. Sin perder su esencia, en cierta medida el ICAIC

dejó de ser un proyecto intelectual, en opinión de muchos realizadores. Se disolvió la generación nueva que debió aflojar y la que quedó debió batallar en medio de las estrategias de supervivencia de esos años críticos.

Pero el nuevo milenio insufló otros aires a la deprimida industria. Una serie de factores define esta etapa y permite entender la remontada de casi el doble en el promedio de la producción en general (en todos los formatos) por año entre el 2000 y el 2014: 11.9 filmes, respecto al 6.6 anterior, despunte sostenido en el último decenio.

A pesar de “esa maldita circunstancia del agua por todas partes”, diría el poeta Virgilio, los embates de la globalización han quebrado el enclaustramiento que impone nuestra insularidad —certeza que se refleja en la ansiedad por el consumo, la anomia o el individualismo de la sociedad caribeña, y todo un repertorio de valores y prácticas alejados de aquella cultura política que promovió la Revolución del 59—.

Los años 2000 del cine cubano no escaparon a la irrupción de la tecnología. Aunque no es el espacio para extenderme en esta reflexión, tampoco es posible ignorar el peso de la mediación tecnológica, ni siquiera en Cuba con sus claras limitaciones de acceso tecnológico y conectividad¹⁴.

¹¹En su periplo por los festivales internacionales más prestigiosos se ha agenciado varios premios por su guion y actuaciones.

¹²Con su edición semanal desde 1960 devino un reservorio de imágenes de la convulsa realidad nacional e internacional. Su principal inspirador, Santiago Álvarez, impuso una “manera de hacer” innovadora que sentó precedente en la realización audiovisual en la Isla. El 19 de julio de 1990 se ponía fin a su emisión consecutiva número 1490. Sus negativos integran desde julio de 2010 el registro Memoria del Mundo de la UNESCO.

¹³Antes de los noventa también se habían hecho otras coproducciones. En los sesenta en menor medida, con directores europeos, destinadas a agasajar el flamante proceso revolucionario. En los ochenta fueron con Latinoamérica, aunque casualmente las dos coproducciones de mayor éxito en esa

época fueron realizadas con España: la mítica *Cecilia* (Humberto Solás, 1981) y *Papeles secundarios* (Orlando Rojas, 1989), tal como recuerda (Hernández Morales, 2007).

¹⁴Cuba tiene uno de los porcentajes de penetración de Internet más bajos de América Latina y el Caribe: por debajo del 30%, según el Anuario Estadística de Cuba (ONEI, 2015). El Gobierno ha limitado la red a “un uso social”, con acceso solo a instituciones, empresas, y un pequeño grupo de poco más de 100 mil personas, entre ellos intelectuales y científicos. Como parte de la reforma interna, a partir de 2013 se inauguraron 154 salas de navegación pública y en septiembre de 2016 se comenzó el establecimiento

El nuevo ecosistema donde habita el séptimo arte como industria cultural obliga a problematizar en torno a ¿cómo influye en la cadena de valor¹⁵ del cine las posibilidades de acción-creación y participación que nos brinda la digitalización de los medios, la multimedialidad, la transmediación¹⁶, la horizontalidad de la web 2.0¹⁷, o la innovación tecnológica en sentido general? Las oportunidades de interacción inéditas que consintió el advenimiento de la web 2.0 y el desarrollo del aparato cinematográfico, han roto desde una dimensión simbólica con la visión romántica del hombre detrás de la cámara y han ido modificando el acto de filmar¹⁸. El salto del celuloide al digital le abrió las puertas de la industria a millones de personas, contribuyendo con la explosión del cine independiente en América Latina, un síntoma de la transición digital que ha propiciado la entrada a creadores en su mayoría jóvenes, con equipos de estándares internacionales. Esta tendencia se ha vuelto notable en Cuba, como veremos a continuación, a pesar de las limitaciones arriba mencionadas, y de los vacíos legales que existen para reconocer este segmento de realizadores al margen de la productora estatal.

Los medios no constituyen ya una barrera en el contexto de democratización tecnológica —sin dejar de pensar en las brechas—. Hace veinte años ningún joven podía insertarse en la industria. Hoy las posibilidades de acceder a una cámara de video o de utilizar la propia computadora para hacer un filme, constituyen constantes para el desarrollo del cine autónomo.

de zonas wifi en todo el territorio nacional, que en la actualidad ya suman más de 600. En 2017 comenzó un experimento piloto en algunas provincias escogidas, para llevar el Internet a los hogares (servicio Nauta Hogar).

¹⁵Procesos coordinados y articulados entre sí dentro de la industria audiovisual, y que incluyen actividades y agentes vinculados a la producción, distribución, exhibición, promoción y consumo, cada uno con una función específica.

¹⁶Contenidos y relatos que atraviesan diversos soportes (Jenkins, 2008).

¹⁷Diseño descentralizado, enfocado en el usuario y la colaboración en la *World Wide Web*.

¹⁸En 2015, *Tangerine*, uno de los éxitos del cine independiente norteamericano, se rodó íntegramente con dos teléfonos iPhone 5s (Galdon Clavell y De Vicente, 2016).

La irrupción de nuevas herramientas generó equipos más flexibles e inclusivos que imponen una brecha entre la institución y aquellos que no pertenecen a esta, ese síntoma indiscreto conocido como “independientes”: fruto de la precariedad financiera, de una sobreproducción imaginativa y del aporte formativo de las dos escuelas de cine del país. La mayoría de sus egresados se nuclean en productoras alternativas, ocupando un lugar tras el declive o fallecimiento de influyentes creadores, y empiezan a pujar contra las estructuras arcaicas con un discurso generacional contrastante.

De la misma manera que la estatuilla de bronce otorgada por la Academia Española en 1995 a *Fresa y chocolate* (Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, 1993), legitimó a la institución responsable, otro Goya a la Mejor película iberoamericana (*Juan de los muertos*, Alejandro Brugués, 2011) vindicó a la más notoria de las entidades paralelas a las políticas icaicentristas: Producciones 5ta Avenida, y a la producción independiente cubana de manera general. Un inventario realizado por el diario *Nuevo Herald* a raíz del premio en el foro de coproducción del Festival de San Sebastián otorgado al proyecto *El acompañante* (estrenada en 2015 bajo la dirección de Pavel Giroud), reparaba en la ausencia de filmes cubanos en festivales de primer nivel, vacío que han venido a llenar títulos del cine independiente en su trayecto triunfal por circuitos de prestigio (el caso más reciente el de *Santa y Andrés*).

Los fracasos comerciales del ICAIC en los últimos años, los límites de un presupuesto que no necesariamente se acomodan a la historia, las condiciones de trabajo o el sistema de venta y distribución limitada, han motivado a Miguel Coyula, uno de los cineastas más talentosos de la Isla, a sugerir que solo es posible crear un verdadero cine revolucionario fuera del ICAIC, aun cuando esto no debe traducirse con estar en “contra” del aparato industrial (citado en Ramos, 2013). En palabras del investigador Julio Ramos se reconocen por lo menos tres condiciones históricas de posibilidad comentadas

por los protagonistas del “movimiento” y por los pocos investigadores dedicados a estudiar este proceso:

1) La innovación del aparato cinematográfico como efecto de la gradual entrada de la nueva tecnología digital que comienza a reemplazar el cine de “estudio” o el modelo industrial-estatal ya en los años noventa; 2) las reformas económicas y las nuevas políticas (muy híbridas) del mercado, y las reformas laborales implementadas por Raúl Castro desde el 2008; y 3) la condición de lo que Marx llamaba una “inteligencia general” que en Cuba se transforma en nuevas formas de capital. Me refiero a la sofisticación del saber y de la cultura general en el campo del cine con que la propia sociedad cubana, con apoyo internacional, ha dotado a muchos de los cineastas independientes de hoy, educados ya sea en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio o el Instituto Superior de Arte de La Habana. No cabe duda de que el ICAIC ha sido clave para el estímulo y el ordenamiento de esa inteligencia general cinematográfica (Ramos, 2013, parr. 11).

En Cuba el cine independiente no solo debe su desarrollo a la tecnología digital, sino también a la falta de acceso a fondos estatales que usualmente el Instituto ha destinado para sus propias producciones, lo cual obliga a los que quedan fuera de esta estructura a tener que ingeniárselas y buscar los recursos de otras maneras, explica la joven y experimentada productora Claudia Calviño (citada en Ramos, 2013). En este contexto las coproducciones y la diversificación de los mecenas han tomado relevancia. No se toca ya solamente a la puerta de los españoles¹⁹.

¹⁹Las relaciones en materia de cine entre Cuba y España se intensificaron en la década del noventa por una serie de factores que superan los puramente económico, según analizan en su libro Nancy Berthier y Jean-Claude Seguin (2007). Los motivos que mantienen el interés de coproducir con Cuba se pueden rastrear en el prestigio de su cinematografía, en su infraestructura técnica, su personal altamente cualificado, incluyendo el talento y prestigio histriónico. No resulta menor el hecho de contar con uno de los festivales más antiguos y prestigiosos de la región, el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano y su sede, la Fundación homónima, desde donde se tejen ciertas influencias hacia el resto del continente (Hernández Morales, 2007).



La película *Juan de los muertos* (Alejandro Brugués, 2011) legitimó con su Goya a la producción independiente en Cuba. Foto: La Zanfoña Producciones.

Como resultado de lo anterior se desprenden “distintos modos de intersección entre las producciones de los usuarios y los circuitos institucionales e industriales de la cultura” (Árdevol, 2013, p. 7); nuevos temas, estéticas y formas de narración digital: como el relato transmedia²⁰, y otras fórmulas para el financiamiento de producciones independientes mediante sistemas de mecenazgo y micropagos conocidos como *crowdfunding*²¹. En Cuba cineastas como Miguel Coyula (**Corazón azul**), Rigoberto Jiménez (**Al borde del río**), Jessica Rodríguez (**Espejuelos oscuros**), Enrique Álvarez (**Venecia**)²², y otros, ya han probado suerte²³. Experimentos de este tipo han demostrado las ventajas de esta modalidad más flexible como alternancia a los métodos tradicionales, asumidas por el cine independiente, que en opinión de Enrique Álvarez:

ha venido a oxigenar, complejizar y democratizar a nuestra producción cinematográfica, ensayando estrategias de producción mucho más pragmáticas y coherentes con nuestras posibilidades económicas. No somos un país que puede darse el lujo de mantener una gran productora; el modelo de los estudios de Hollywood o Mosfilm siempre fueron inoperantes para nosotros. Nuestra economía no da para superproducciones; deberíamos aprender a ser más modestos y a ser creativos desde una conciencia plena de nuestra condición (comunicación personal, 14 de diciembre de 2013).

²⁰Los relatos transmedia se va construyendo con los aportes de los consumidores, devenidos productores, a través de múltiples plataformas y medios, aprovechando las ventajas que brinda cada espacio.

²¹Financiación colectiva de un proyecto e iniciativa en una plataforma de Internet, donde las personas ofrecen recursos.

²²Para la realización de su largometraje **Venecia**, Enrique Álvarez recaudó en la plataforma 4 mil 030 euros de los 3 mil 500 solicitados con el propósito de costear algunos aspectos del rodaje. Anteriormente, su filme **Jirafas** había nacido, según declaró a la autora en una entrevista, “de la calidad de la imagen digital que se podía obtener con una cámara de fotos” (comunicación personal, 14 de diciembre de 2013). A partir de entonces Álvarez apostó por un “régimen de colectividad cooperativa” mediante aportes de personas del equipo y un acuerdo de remuneración a largo plazo según el recorrido comercial que tuviera la cinta.

²³En 2015 el director cubano Roberto Figueredo salió a recorrer las calles habaneras en una suerte “*crowdfunding* analógico” para su documental **Juan sin nada**, una adaptación bastante ingeniosa de esta modalidad de financiamiento colectiva que respondía a las difíciles condiciones de acceso a Internet en Cuba. Recaudó el equivalente a 200 dólares aproximadamente.

Más allá de la producción debemos convenir en que la irrupción del cine digital ha convertido las copias en 35mm en una rareza, haciendo de la exhibición un punto dramático. Esta realidad trae a colación la necesidad de un fondo de desarrollo para el cine que apueste también por iniciativas concretas no solo a favor de aspectos culturales y artísticos, sino técnicos, industriales y comerciales, entre ellos las salas de exhibición y “sus modos de explotación, capacidad, calidad de los equipos de proyección y sonido, confort y ornamentación”, tal como defiende en su ensayo el director y guionista Manuel Iglesias (2015).

En 1976 las salas de cine dejaron de pertenecer al ICAIC y pasaron al Poder Popular, bajo la jurisdicción de los Gobiernos provinciales de cultura y los centros provinciales de cine, aunque a juzgar por el deterioro que sufrieron, tal parece que fueron dejadas en las manos de Dios, diría el guionista Senel Paz (2015). Datos reunidos por Getino (2012) permiten deducir una brusca caída en el número de salas en todo el país, de 700 en 2003, a menos de 200 al momento en que se publicó su informe, muy pocas con condiciones de climatización y un considerable atraso tecnológico. Sin embargo, el referido ensayo de Iglesias planteaba una realidad todavía más alarmante al contrastar la relación de los cines existentes en La Habana en 1959: 132, frente a los 12 que en 2015 quedaban en la capital cubana.

Aunque no se puede ignorar el loable esfuerzo de algunos territorios por recuperar estos espacios —el caso de Camagüey, Pinar del Río o Santiago de Cuba—, lo más complicado resulta lograr una proyección de calidad. Se intenta que al menos en las capitales de provincia haya una sala de cine con un rango tecnológico promedio. A su cargo el ICAIC tiene seis salas en La Habana, pertenecientes al “Proyecto 23”, cuatro de ellas ya presumen de modernos proyectores digitales —el céntrico cine Yara estrenó en 2016 un novedoso sistema de enfriamiento por agua— mientras se promueve la modernización progresiva del resto.

La política cultural de la Revolución ha sostenido como premisa mantener un precio asequible al pueblo, simbólico, diríamos: 2 pesos moneda nacional (equivale a 0.10 centavos de dólar). Pero en los últimos años los cines han devenido una suerte de estadios de transmisión de competencias deportivas, incluso foráneas (Copa Mundial de Fútbol), donde miles de hinchas enardecidos frente a la gran pantalla desatan su pasión a expensa del local. Igual ocurre en conciertos de los más diversos géneros. El entretenimiento y derecho a disfrutar de famosos eventos han nublado la objetividad a los autores de tan altruista iniciativa, que a la larga podría ser lamentable. Por otra parte, aquellos entrañables cines de barrio que constituyeron todo un suceso social para nuestros padres²⁴ solo son motivo de nostalgia.

En un intento por aprovechar el margen que dio el Estado para realizar actividades por cuenta propia, muchos emprendedores invirtieron en confortables salas de proyección 3D, las cuales fueron cerradas de un día para otro por disposición gubernamental. Si bien la Constitución prohíbe la privatización de la exhibición cinematográfica como parte de la estrategia para la educación del espectador, convengo con Abreu (2014) cuando sugiere valorar la figura privada como una alternativa en el ámbito de la proyección, mediante un equilibrio entre lo comercial y un espacio para obras con otras intenciones artísticas.

Otro aspecto apremiante es el patrimonio, resentido en la década del noventa por la falta de fluido eléctrico (los llamados apagones) que aceleraron su deterioro. Actualmente la Institución está en proceso de restauración de las edificaciones para lograr que la estructura arquitectónica y de refrigeración llegue a un nivel óptimo. En colaboración con la Junta de Andalucía se trabaja para recuperar las capacidades de

²⁴“Y eran grandes cines muchos de ellos. El cine San Francisco, en Lawton, era uno de los diez cines en Cuba que tenían más de mil asientos. Había cines enormes en La Habana, y años más tarde tuvimos el Blanquita, el teatro más grande del mundo en su época, por encima incluso de los de Nueva York”, recuerda el periodista *Ciro Bianchi Ross* (2014).

almacenaje que demanda la cinta filmica. Quizás podamos tener la tranquilidad de que nuestro patrimonio cinematográfico puede ser salvado, a juzgar por las palabras del cuarto presidente que ha tenido la institución cinematográfica, *Roberto Smith*:

Con los míticos *Noticieros ICAIC* ocurrió algo diferente, porque encontramos una propuesta muy valiosa del Instituto Nacional del Audiovisual de Francia, que nos propuso trabajar de manera conjunta en la restauración de los mil 492 números del Noticiero, bajo el esquema de que su comercialización beneficiara a las dos instituciones, sin que el ICAIC perdiera la propiedad de esos materiales (citado en *Leyva*, 2014).

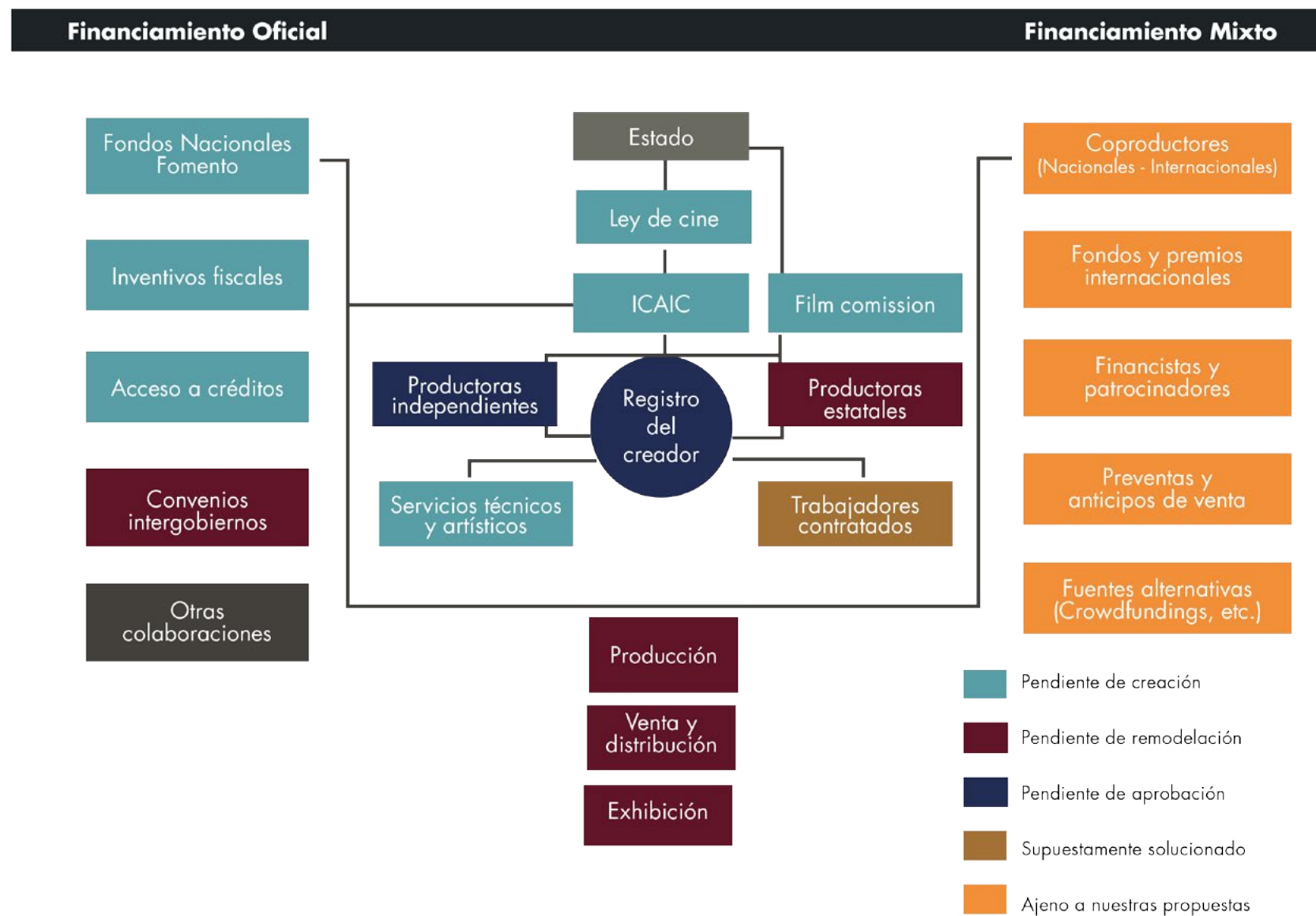
UNA LEY CINEMATOGRÁFICA ¿PARA QUÉ?

Frente al panorama descrito, una legislación cinematográfica se vislumbra como la herramienta capaz de armar un sistema y hacer funcionar todas sus partes. Desde hace varios años el Estado dejó de ser el mecenas que podía asumir toda la producción del país. De ahí la necesidad apremiante de regular en un marco legal el funcionamiento de un fondo de fomento a la producción y la distribución de los recursos, regido por una comisión filmica, y alimentado con presupuesto estatal e incentivos fiscales que promuevan el apoyo de patrocinadores privados y conciban al cine de manera sistémica, y que a su vez establezca una diferenciación entre cine nacional (desgravación fiscal a empresas cubanas o extranjeras radicadas en Cuba) y las producciones extranjeras que lleguen al país en pos de servicios audiovisuales.

Si bien resulta impensable el desarrollo de la actividad cinematográfica sin el espaldarazo del Estado, hay que reconocer, como lo hace el sociólogo *Roque González* (2015) que el espíritu neofomentista —un énfasis marcado exclusivamente en la producción a expensas de otros procesos de la cadena de valor del cine— que ha distinguido el rol estatal y que se refleja en las políticas cinematográfica sancionadas en América Latina a partir de los 2000, no ha contribuido con

CUADRO II. Mapa del cine cubano.

Fuente: Elaboración de Pavel Giroud (director de cine cubano).



un cine sustentable a pesar del crecimiento cuantitativo. La región manifiesta una gran dependencia de los presupuestos gubernamentales. De hecho, muchos de los fondos destinados hoy a la actividad cinematográfica existen gracias a las respectivas leyes de cada país. Por ejemplo, el posicionamiento del cine chileno, ecuatoriano o uruguayo, es resultado en gran medida de estos incentivos estatales. Una dependencia que está anclada a la salud de la economía nacional, y allí tenemos el caso de Ecuador, donde el cine que se produce depende absolutamente de un fondo público concursable. En 2016 la caída del precio del petróleo determinó el recorte más grande del presupuesto destinado al cine ecuatoriano (60%). La convocatoria anual para acceder al fondo fue suspendida.

Sin embargo, la revisión de otras leyes revela la intención por promover la inversión de capitales privados y extranjeros mediante la exención fiscal a empresas y personas interesadas en invertir en la industria o la devolución del monto invertido en rodajes y logística, con el objetivo de que la recaudación se revierta sobre la producción nacional. Colombia, Chile, Brasil, República Dominicana y otras naciones desandan esos caminos todavía lejanos para Cuba, cuyo sector añora contar con un instrumento legal que permita establecer medidas tributarias y arancelarias, funciones, deberes y derechos de las partes estatales e independientes.

Precisamente, una de las principales demandas de los cineastas cubanos es la aprobación del Decreto Ley para el reconocimiento del Creador Cinematográfico y Audiovisual y su correspondiente Registro del Creador y Registro de Productoras²⁵, lo cual significaría la naturalización y reconocimiento oficial de la producción autónoma, que sobrevive en la orfandad jurídica como “grupo de creación” más que como empresa, asida a la Resolución No. 72 del año 2003, que solo reconoce la actividad profesional del productor cinematográfico.

²⁵El Ministerio de Justicia de Cuba tiene en su poder un borrador del reglamento para las productoras independientes, que aguarda por su implementación hace más de dos años.

En uno de los tantos debates entre los cineastas cubanos, estos dieron cuenta del número de obras realizadas por el cine joven que no encuentra un espacio de exhibición en las salas de cine y en la televisión, “por considerarlas incómodas y políticamente incorrectas” (Armas Fonseca y Gómez Chacón, 2014).

Cabe destacar que las aspiraciones del gremio a favor de una ley de cine coherente con la práctica universal, no están necesariamente encaminadas a la desarticulación del Instituto, al cual de hecho, reconocen “como el organismo estatal rector de la actividad cinematográfica cubana” (g-20, 2013, p. 16), una distinción importante que se contrapone a los prejuicios y acusaciones de quienes consideraron al g-20 como un “movimiento anti-ICAIC”. Esta premisa está plasmada en el *Mapa del cine cubano* [CUADRO II], donde el director Pavel Giroud ofrece su visión sistémica y totalizadora de la estructura que debiera primar. Posición que refrendó Fernando Pérez cuando se pronunció a favor de un organismo rector. “Tiene que haberlo, en todos los países hay un instituto de cine. Pero tiene que desempeñar ese papel en función del presente y no desde perspectivas limitadas ya pasadas, vencidas, ya inorgánicas; sin reconocer lo que hay fuera de sus paredes” (citado en Rivero, 2014, parr. 34).

Al propio tiempo que reconocen al ICAIC como pieza crucial (al centro del mapa, en rojo) y sus funciones internacionales, patrimoniales, estructurales y culturales, los cineastas dan cuenta de otros actores y proyecciones que necesitan ser tomados en cuenta en función del diseño de un sistema del cine y el audiovisual nacionales mucho más horizontal y efectivo, con el resto de los entes que ahora sostienen el mayor peso de la producción nacional. Como aseguraba en su texto²⁶ el director Enrique Álvarez, el cine cubano ya no empieza en el ICAIC ni termina en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano:

²⁶Se trata del texto *El árbol, el verbo y el cine cubano* (Álvarez, 2012), que indagaba sobre el presente y el futuro del cine cubano, y que motivó luego la famosa *Carta abierta a los cineastas cubanos* (Álvarez, 2013) que se reconoce como el alegato que desencadenó año y medio después, el proceso de debate y constitución del g-20.

no podemos suponerle un recorrido tan corto y mucho menos un único recorrido; la discusión, creo, debía ser otra que pase por una reflexión sobre el cine que se está produciendo, en qué condiciones y para qué se hace, su interacción social, sus aspiraciones creativas, sus estrategias productivas y comerciales, su preservación, su finalidad cultural (Álvarez, 2012, parr. 16).

Asimismo, la nueva ley postergada en el tiempo, está impedida a apostar por un sistema de ventanilla única reconocido por todas las instituciones del país con vista a las producciones, a saber: permisos de rodaje, importación temporal o definitiva de material, trámites migratorios para el personal extranjero que se desplace a Cuba a trabajar. A raíz de sus respectivas leyes varios países del área ya sacan partido a este mecanismo. Panamá —sancionó su ley en 2012— tramita de forma expedita permisos de uso de locación; Bolivia —busca reformular su ley aprobada en 1991— estipula un tratamiento arancelario para la importación de equipamiento destinado a la producción. Nicaragua y República Dominicana exigen a las producciones foráneas un porcentaje mínimo de participación de técnicos nacionales.

Cuando se sabe de los obstáculos que sufre el gremio en Cuba para hacer frente a la burocracia cubana en cuestiones de permisos de rodaje²⁷, me vienen a la mente las escenas apocalípticas del malecón habanero atestado de zombis, un mérito de **Juan de los muertos** —la primera película independiente autorizada por el Gobierno—. Sobre la “conquista” que fue cerrar una de las principales avenidas de la capital durante cinco días de filmación, su director, Alejandro Brugués, me comentó en una entrevista tras el estreno: “Llegaba allí cuando empezaba a amanecer y me sentaba en medio de la calle. Me sentía el tipo más feliz del mundo, realizado, como si fuera el patio para jugar. Cuando vi el Capitolio

²⁷En marzo de 2014, un mes antes del VIII Congreso de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba, magno evento cultural donde las autoridades dieron la espalda a la idea de una ley de cine, los cineastas del g-20 firmaron una declaración en la que declaran que las obras artísticas solo pueden ser aprobadas por el ICAIC, en alusión a las condiciones (sujetas a discreción y voluntad) establecidas por el Ministerio del Interior para otorgar permisos de filmación.

cerrado para mí y otra serie de locaciones, y me dijeron ¿qué hacemos?, dije, destrúyanlo todo”²⁸ (comunicación personal, 9 de diciembre de 2012). Según confiesa Claudia Calviño, una de las productoras del mencionado filme, “se ha vuelto muy difícil para las producciones independientes filmar, y que los productores puedan acceder a las autorizaciones que solo se dan a través de las instituciones oficiales” (comunicación personal, 14 de julio de 2015).

También bajo el amparo de las políticas fiscales de exención impositiva se promueven los territorios como escenarios exóticos para atraer rodajes. Colombia²⁹, Chile, Puerto Rico se unieron a Brasil y han devenido en locaciones paradisiacos que atraen producciones internacionales multimillonarias. La ley sancionada en 2010 convirtió a República Dominicana en una suerte de “zona franca cinematográfica” gracias a los servicios de producción que ofrece y los estudios especializados de última generación —uno de ellos el Pinewood Republic Studios, conocido por su tanque acuático—. En 2016 llegó **xXx: Reactivado** (*xXx: Return of Xander Cage*, D.J. Caruso, 2017), con un presupuesto aproximado de 17,5 millones de dólares para ser gastados allí.

La Mayor de las Antillas comienza a incursionar en esta experiencia. Tras la normalización de relaciones con Estados Unidos (diciembre de 2014), Hollywood no demoró en desembarcar en Cuba, devenida “un gigantesco plató de bajo costo”³⁰, lo cual justifica el denominado fenómeno “Hawanawood”. La octava parte de **Rápido y furioso** rodó lite-

²⁸En el filme se muestra una escena donde un helicóptero se estrella contra el Capitolio habanero.

²⁹En 2012 se aprobó la Ley 1556 que promueve el territorio nacional como escenario para el rodaje de obras cinematográficas foráneas.

³⁰“Hollywood aspira convertir a Cuba en un gigantesco plató de bajo coste”, titular de una noticia aparecida en el sitio *El Boletín*. Tras el restablecimiento de relaciones con Estados Unidos, *House of Lies* fue la primera serie televisiva de ficción en anunciar su rodaje en la Isla. El conocido presentador Conan O’Brien grabó varios episodios de su programa en la capital. Mientras que los productores de la franquicia taquillera **Misión imposible** manejan la posibilidad de filmar su sexta entrega en La Habana. Netflix también ha anunciado sus planes de lanzar un servicio de *streaming* en el país, a pesar de la mala conectividad a Internet.

ralmente sus autos por el malecón habanero por más de dos semanas, fechas en las que se orquestó un aparatoso despliegue de escenografía y cierre de arterias. Ante el anuncio del rodaje —las imágenes de La Habana dieron para poco más de 20 minutos en pantalla— no se hicieron esperar opiniones como las de la revista *Variety* cuando aludió a las ventajas de rodar en Cuba. Así las replicó en su blog el cineasta Manuel Iglesias:

Cuba tiene una variedad de incentivos que podrían atraer a los cineastas, desde sus playas a sus montañas tropicales, así como carreteras, líneas de ferrocarril e infraestructura de transporte. El país también tiene una industria del entretenimiento y del cine muy sólida, y sets artificiales o naturales, además de contar con profesionales muy capacitados. La comida es barata y la mano de obra es sustancialmente menos costosa de lo que sería en los Estados Unidos (Iglesias, 2016).

La superproducción de la Universal Pictures fue calificada por el ICAIC como un servicio a la producción cinematográfica extranjera, algo que según declaró el presidente de la institución, suele realizarse cada año con alrededor de 15 proyectos foráneos. A la fecha no se han publicitado las utilidades que dejó el rodaje³¹, y su destino, como el de otros proyectos, podrían quedar en la nebulosa si no son regulados por alguna normatividad que respalde las declaraciones de un funcionario cuando alega que las ganancias permitirán el fortalecimiento de la capacidad industrial del cine cubano (Fonticoba Gener, 2016).

Por otra parte, la devenida condición de Cuba como “plató de bajo costo” nos obliga a pensar en el colonialismo cultural que amenaza todavía más en las nuevas circunstancias que colocan al país como “una enorme *maquila*: paisajes, técnicos, seguridad ciudadana y trabajadores a los que se pueden pagar bajos salarios es lo que podemos ofrecer. En el único momento en que la realidad cubana aparece, está deformada hasta lo

³¹“Se dice que *Rápidos y furiosos 8* dejó a la economía cubana una cifra que rondaría los 20 millones de dólares. Ello resumido en el pago por derechos de imagen al país, varios miles usados para poner a punto zonas vehiculares y áreas de locación, más salarios pagados a alrededor de mil cubanos empleados durante esas jornadas” (Reyes, 2016, parr. 8).

grotesco”³² (Arango, 2016, parr. 6). Convengo con Arturo Arango cuando argumenta que la resistencia al colonialismo cultural debe construirse de muchas formas: “una de ellas debería ser la promulgación en Cuba de una Ley de Cine que, por su naturaleza, no sería solo un instrumento jurídico sino sobre todo una vía para hacer política cultural” (2016, parr. 14). Una que de paso regule también la distribución y exhibición, y sobre todo respalde la presencia de nuestro cine en las salas, o atraiga esos rodajes foráneos y otorgue empleo con salarios decorosos a técnicos nacionales calificados. Por otra parte, es vital pensar en las coproducciones, que demandan el requisito de la nacionalidad de los países para las obras, otorgamiento que debe estar definido y regulado para beneficios y obligaciones.

EPÍLOGO

Tras la recomposición de la institucionalidad de los Estados latinoamericanos —luego de un periodo neoliberal que dejó al cine a su suerte— la efervescencia legislativa de cara al audiovisual vino a confirmar el interés de los Gobiernos por tener presencia dentro del mapa cinematográfico de la región, tomando a la producción como medidor de calidad de las cinematografías nacionales (Corado López, 2010). Y refrendó a su vez que el desarrollo del cine nacional está indexado al apoyo estatal, siendo esta una de las industrias culturales que mayor proteccionismo ha suscitado a lo largo de su historia.

A pesar de mostrar temprano interés por el fomento y apoyo al desarrollo de la actividad cinematográfica, el proyecto cultural de vanguardia que fue el cine revolucionario³³ ha quedado a la zaga, y va perdiendo el liderazgo que lo distinguía en el continente. Todo esto como reflejo de los múltiples factores mencionados que se suceden en medio de

³²Alude aquí el autor especialmente a otras producciones audiovisuales (Arango, 2016).

³³Entiéndase aquel cine producido a partir de 1959, bajo la égida y las políticas culturales fundadas por la Revolución cubana.

la “accidentada mutación” del sistema cubano —a partir de la reforma estructural—, la cual, entre otras cosas, echa de menos instrumentos jurídicos y reglas de acceso al aparato estatal, que también influyen en el desarrollo de la cinematografía y establece los límites para la concreción de una ley que ordene esta actividad.

En tiempos de preeminencia de la imagen, nuevos retos delimitan un horizonte opuesto a aquel de donde emanó la primera ley cultural que dio vida al ICAIC y a la cinematografía que se ha venido gestando desde entonces. El envejecimiento de la industria nacional y sus formas de organización desfasadas, que junto al ineficiente manejo de los subsidios han determinado la contracción de la producción, dejan entrever los rezagos del modelo regulatorio de la cultura, así como el papel del Estado y de sus instituciones. Panorama matizado por la emergencia de nuevos actores-productores de contenidos con dinámicas más flexibles y participativas que abogan por el reconocimiento, en un ecosistema marcado por la convergencia y la transición digital que trastoca todos los procesos industriales del cine y sus formas de consumo.

Si bien este trabajo no ha reparado expresamente en el papel del g-20, cuya extinción se concretó en enero de 2016,

me permito retomar las palabras de Arango, uno de los miembros imprescindibles dentro de ese grupo de representación, para hacer notar el desamparo del cine cubano. La disolución del colectivo pro ley, afirma el guionista, no solo “dejó sin interlocutor a los organismos que deben ocuparse del cine: ya no tienen forma efectiva, real, de relacionarse con los artistas del audiovisual”. Frente a este vacío la esperanza de celebrar la aprobación de un marco legal ha dado paso al más duro escepticismo, mientras la crisis del sistema del cine cubano se prolonga, quién sabe hasta cuándo, en tiempos en que la cultura nacional se ve asediada por nuevos modos coloniales (Arango, 2017).

Más allá de sus falencias, las políticas de fomento al cine constituyen una fórmula imperativa para salvaguardar las cinematografías latinoamericanas. Desconocer esta realidad implica condenar la imagen de un país, dejar a las fuerzas del mercado que nos arrebaten la posibilidad de representar en la gran pantalla esas miradas diversas de nuestra cotidianidad que por suerte —como se evidencia cada diciembre en el festival habanero— todavía movilizan a un público fiel al cine “*made in Cuba*”. 🇨🇺

Fresa y chocolate
(Tomás Gutiérrez Alea y
Juan Carlos Tabío, 1993).



Bibliografía

- ABREU, Y. (2014). La producción audiovisual cubana en la encrucijada: La reestructuración del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). *AACA digital*, (28). Recuperado de <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1003>
- ÁLVAREZ, E. (5 de enero de 2012). El árbol, el verbo, y el cine cubano [Entrada en blog]. Recuperado de <https://cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/2012/01/05/kiki-alvarez-el-arbol-el-verbo-y-el-cine-cubano/>
- ÁLVAREZ, E. (24 de abril de 2013). Carta abierta a los cineastas cubanos [Entrada en blog]. Recuperado de <http://molinatron.blogspot.com.es/2013/04/carta-abierta-los-cineastas-cubanos.html?zx=8ed60a9a1c780595>
- ARANGO, A. (18 de enero de 2016). Un gigantesco plató de bajo costo. *OnCuba*. Recuperado de <http://oncubamagazine.com/cultura/un-gigantesco-plato-de-bajo-costo/>
- ARANGO, A. (5 de mayo de 2017). ¿Adiós al G-20? o “¿Qué dios detrás de Dios...? *El cine es cortar* [Entrada en blog]. Recuperado de <http://www.elcineescortar.com/2017/05/05/adios-al-g20-o-dios-detras-de-dios/>
- ÁRDEVOL, E. (2013). Cultura digital y prácticas creativas. Tientos etnográficos en torno a la Cultura Libre. *IN3 Working Paper Series*, (13). Recuperado de <http://in3-working-paper-series.uoc.edu/in3/ca/index.php/in3-working-paper-series/article/download/n13-ardevol/1817-5657-2-PB.pdf>
- ARMAS Fonseca, P. y Gómez Chacón, C. (2014). Los medios deben repensarse de acuerdo a los tiempos actuales. *La Jiribilla*, (674). Recuperado de <http://www.epoca2.lajiribilla.cu/articulo/7426/los-medios-deben-repensarse-de-acuerdo-a-los-tiempos-actuales>
- BERTHIER, N. & Seguin, J. C. (Eds.). (2007). *Cine, nación y nacionalidades en España*. Madrid, España: Casa de Velázquez.
- BIANCHI, C. (2014). Los cines de barrio. Recuperado a partir de <http://www.cuba-contemporanea.com/specials/aquellos-viejos-cines-de-barrio>
- CASTAÑEDA, M. (20 de noviembre de 2015). La cinematografía cubana está representada con nueve largometrajes. *Granma*. Recuperado de <http://www.granma.cu/cultura/2015-11-20/la-cinematografia-cubana-esta-representada-con-nueve-largometrajes>
- CASTILLO, L. (2013). El cine cubano en tiempos de definiciones. En A. Pérez Padrón (Ed.), *Memorias del XVIII Taller Nacional de Crítica Cinematográfica* (pp. 54–75). Santiago de Cuba, Cuba: Editorial Oriente.
- CHÁVEZ, R. (2014). El ICAIC... en el río de Heráclito. *La Jiribilla*, (678). Recuperado de <http://www.epoca2.lajiribilla.cu/articulo/7517/opiniones>

- CORADO López, C. E. (2010). *Diagnóstico sobre las políticas de fomento a la industria cultural del cine en Latinoamérica* (Tesis de maestría). Universidad Centroamericana José Simeón Cañas, El Salvador.
- DEL RÍO, J. (2013). Los grises años setenta y las trampas del realismo (socialista). En A. Pérez Padrón (Ed.), *El cine, el crítico y el espectador que vino a cenar. Memorias del XVIII Taller Nacional de Crítica Cinematográfica* (pp. 28–42). Santiago de Cuba, Cuba: Editorial Oriente.
- FERNÁNDEZ, H. (2013). Crítica de cine e institucionalidad medial en Cuba: ¿Cómo cambiar las reglas del juego? *La Gaceta*, (4), 10–14.
- FONTICOBIA Gener, O. (11 de mayo de 2016). Rápido y furioso, tras su carrera por La Habana. *Cubadebate. Contra el periodismo mediático*. Recuperado de <http://www.cubadebate.cu/noticias/2016/05/11/rapido-y-furioso-tras-su-carrera-por-la-habana-video-y-fotos/>
- g-20. (2013). Acta de nacimiento. *La Gaceta*, 16–17.
- g-20. (1 de junio de 2015). Declaración emitida por los cineastas cubanos. La Ley de cine a que aspiramos [Entrada en blog]. Recuperado de <http://www.elcineescortar.com/2015/06/01/declaracion-emitida-por-los-cineastas-cubanos/>
- GALDON Clavell, G. y De Vicente, J. L. (28 de octubre de 2016). Y la tecnología lo cambió todo. *El País*. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2016/10/27/babelia/1477583214_738265.html
- GETINO, O. (coord.). (2012). *Estudio de producción y mercados del cine latinoamericano en la primera década del siglo XXI*. La Habana, Cuba: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. Recuperado de <http://cinelatinoamericano.org/assets/docs/Cuaderno%207%20WEB.pdf>
- GONZÁLEZ, R. (2015). *Políticas públicas cinematográficas. Neofomentismo en Argentina, Brasil y México (2000-2009)* (Tesis doctoral). Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
- GONZÁLEZ Rodríguez, S. (2016). *Participar a contracorriente: la herejía del g-20 en Cuba. Lo público no estatal y los actores sociales en función de la promulgación de una ley de cine*. (Tesis de maestría). Universidad de Guadalajara, México.
- HERNÁNDEZ Morales, S. L. (2007). *Cine cubano: el camino de las coproducciones* (Tesis doctoral). Universidad de Santiago de Compostela, España.
- IGLESIAS, M. (28 de mayo de 2015). Sin un fondo de fomento cinematográfico posiblemente La Habana se quede sin cines [Entrada en blog]. Recuperado de <http://www.elcineescortar.com/2015/05/28/sin-un-fondo-de-fomento-cinematografico-la-habana-posiblemente-se-queda-sin-cines/>

- IGLESIAS, M. (26 de junio de 2016). La insoportable levedad de la nueva ley de cine en Cuba [Entrada en blog]. Recuperado de <http://www.elcineescortar.com/2016/06/26/la-insoportable-levedad-de-la-nueva-ley-de-cine-en-cuba/>
- JENKINS, H. (2008). *Convergence Culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona, España: Paidós.
- Ley no. 169 de creación del ICAIC (1959).
- LEYVA, A. I. (2014). En la génesis de la política cultural revolucionaria, el cine. *La Jiribilla*, (678). Recuperado de <http://epoca2.lajiribilla.cu/articulo/7522/en-la- genesis-de-la-politica-cultural-revolucionaria-el-cine>
- OFICINA NACIONAL DE ESTADÍSTICA E INFORMACIÓN. (2015). *Anuario Estadístico de Cuba*. La Habana, Cuba: ONEI
- PAZ, S. (2015). “Nuestra lógica ha sido el diálogo, la negociación, la participación y la responsabilidad compartida”. *Cubapossible*. Recuperado a partir de <https://cubapossible.com/senel-paz-nuestra-logica-ha-sido-el-dialogo-la-negociacion-la-participacion-y-la-responsabilidad-compartida-2-aa5-aa2-aa4-3-aa2/>
- POLANCO, Y. (2010). Diálogo coral a medio siglo del surgimiento del ICAIC. *La Jiribilla*, (469). Recuperado de http://www.lajiribilla.co.cu/2010/n469_05/469_15.html
- RADAKOVICH, R. (coord.). (2012). *Industrias creativas innovadoras. El cine nacional de la década*. Uruguay: PRODIC-CSIC-FIC-UDELAR.
- RAMOS, J. (2013). Las paradojas del cine independiente en Cuba: entrevistas a Fernando Pérez, Dean Luis Reyes y Claudia Calviño. *Imagofagia*, (8). Recuperado de <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/439/377>
- REYES, D. L. (19 de mayo de 2016). Es la ideología, estúpido. *OnCuba*. Recuperado el 16 de diciembre de 2017, a partir de <http://oncubamagazine.com/cultura/es-la-ideologia-estupido/>
- RIVERO, M. (2 de mayo de 2014). Fernández Pérez: Nosotros queremos una Ley de cine. *Progreso semanal*. Recuperado de <http://progresosemanal.us/20140502/fernando-perez/>
- SÁNCHEZ Ruiz, E. (1991). Apuntes sobre una metodología histórico-estructural (Con énfasis en el análisis de medios de difusión). *Comunicación y Sociedad*, (10–11), 11–49.
- SANTANDER, P. (2014). Nuevas leyes de medios en Sudamérica: enfrentando políticamente la concentración mediática. *Convergencia*, 21(66), 13–37. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-14352014000300001&lng=es&tlng=es

Filmografía

- BRUGUÉS, A. (Director) y Iglesias, G., Herrera, I. & Calviño, C. (Productores). (2011). **Juan de los muertos**. Cuba-España: La Zanfoña Producciones, Producciones de la 5ta Avenida, ICAIC, Canal Sur, Televisión Española.
- CABRERA Infante, S. & Jiménez Leal, O. (Directores). (1961). **PM**. Cuba
- COLINA, E. (Director) y Segura, M. (Productora). (2003). **Entre ciclones**. Cuba: Audiovisuales ICAIC.
- DÍAZ Torres, D. (Director) y Hernández, H. (Productor). (1991). **Alicia en el pueblo de Maravillas**. Cuba: ICAIC.
- GUTIÉRREZ Alea, T. & Tabío, J.C. (Directores) y Mendoza, M. & Vives, C. (Productores). (1993). **Fresa y chocolate**. Cuba-España-México: ICAIC, IMCINE; Tabasco Films, TELEMADRID, SGAE.
- LECHUGA, C. (Director y Productor) y Calviño, C. (Productor). (2016). **Santa y Andrés**. Cuba-Colombia-Francia: Producciones de la 5ta Avenida, Igolai Producciones, Promenade Films.
- ROJAS, O. (Director) y Pérez, J. R. (Productor). (1989). **Papeles secundarios**. Cuba: ICAIC, Televisión Española S.A.
- SOLÁS, H. (Director) y Hernández, H. (Productor). (1982). **Cecilia**. Cuba: ICAIC, Impala S.A.

SUSADNY GONZÁLEZ RODRÍGUEZ (Cuba) es Maestra en Ciencias Sociales. Actualmente cursa el doctorado en Ciencias Sociales en la Universidad de Guadalajara. Dentro de sus intereses investigativos destacan las políticas cinematográficas, el papel del Estado y la participación de los actores sociales en la concreción de estos procesos legislativos. Su publicación más reciente es la ponencia “El Estado en escrutinio. Una mirada a través de las políticas cinematográficas de América Latina”, presentada en el Séptimo Foro Internacional de Análisis Cinematográfico. CONTACTO: susygr@gmail.com