

I. Cine político en Argentina y en Cuba: fuera del sistema/dentro del sistema, por Ariadna García Rivello

El caso argentino. Fuera del sistema.

Hablar de los cines políticos de la región latinoamericana, implica tener en cuenta la violencia de la época como eje fundamental.

En Argentina, nos encontramos concretamente con la proscripción del principal partido, el peronismo, a partir de la Revolución Libertadora, de 1955. En ese momento, el General Leonardi, se manifiesta con un discurso moderado, prometiendo la continuidad de las políticas sociales conquistadas durante el período anterior, paralelamente se declara la disolución del Congreso, se declara estado de sitio, se intervienen las provincias, el Poder Judicial y las universidades.

En el período que se extiende desde 1955 hasta 1973, se producen dos breves gobiernos democráticos (Arturo Frondizi, 1958-1962) y entre mediados de 1963 hasta el año 1966, el gobierno de Arturo Humberto Illia, quien será derrocado por Juan Carlos Onganía.

La proscripción del peronismo, lejos de apagar sus impulsos políticos, los mantuvo funcionando vivamente desde la clandestinidad.

Entre los años 1966 y 68, los cineastas argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino, realizan en la clandestinidad el film *La hora de los hornos*. Esta obra, que está compuesta de tres grandes partes, *Neocolonialismo y violencia*, *Acto para la liberación* y *Violencia y Liberación*, circuló clandestinamente en Argentina, mientras que ganaba premios en el exterior.

Fernando Solanas, era exitoso como realizador de publicidades, pero eso no le alcanzaba en tanto su compromiso político era fundamental.

Junto con Octavio Getino llevan a cabo este proyecto, buscando llegar a la mayor cantidad de público posible, en proyecciones frente a grupos reducidos de personas, que comenzaban con un cartel que rezaba "Todo observador es un cobarde o un traidor" y finalizaban con un encuentro festivo, donde los participantes del evento compartían música, empanadas, y debate de ideas.

Estos encuentros furtivos se realizaban en sótanos de sindicatos, en casa particulares o en iglesias tercermundistas.

El film, como en otros países de la región, fue acompañado por la escritura de un manifiesto, *Hacia un tercer cine*, donde los autores ponen en evidencia la situación política de dominación que padece Sudamérica.

El film inicia con la frase "*Latinoamérica es un continente en guerra. Para algunos, guerra de opresión, para otra guerra de liberación*". Esta frase, seguida de imágenes sumamente violentas y represivas de las fuerzas policiales hacia el pueblo, marcan un estado de situación, un punto de llegada, que luego el film se ocupará de reponer el recorrido histórico por el cual se llega a esa instancia. A esto llaman **un cine de causas, no de efectos**.

Esta será una idea rectora, a la hora de pensar dónde debe ubicarse un cineasta comprometido políticamente de uno que no lo está. Van a denominar *Tercer cine* a todo cine que se posicione políticamente en contra de la hegemonía estadounidense.

En su manifiesto, Solanas y Getino van a subrayar varios aspectos que resumimos brevemente en este texto.

a) el problema de la cultura en un país dependiente o neo-colonizado. En el contexto de neo-colonización, la cultura queda sometida a una situación maniquea. ELLOS contra NOSOTROS. Denominan ELLOS, a los colonizadores, portadores del discurso hegemónico. NOSOTROS, habla de los colonizados, de aquellos que deben poner en valor la cultura nacional, la de los oprimidos en marcha hacia la liberación.

El término LIBERACIÓN es concebido como el acto de creación supremo. El arte y la cultura no deben escindirse de la vida y las necesidades humanas, entendiendo a la cultura popular como la verdadera cultura nacional (aquí es importante señalar un punto de contacto fundamental con la propuesta de la teoría *Por un cine imperfecto*, de Julio García Espinosa, en Cuba).

La cultura dominante “sirve para destruir en el pueblo la idea de Nación. Para institucionalizar y hacer pasar como normal la dependencia. El mayor objetivo de esta deformación cultural es que el pueblo no conciba su situación de neo-colonizado” (Velleggia, Getino pp 132)

Los mass media y la educación formal, tienden a despolitizar al pueblo, domesticándolo, separando la vida y el arte, la política y la estética. Serán las masas “incultas” y oprimidas, las que generen una construcción cultural liberadora.

Aquí es importante señalar la diferencia entre **cultura de masas**, entendida como la formación de individuos colonizados monopolizando la noción de civilización, y **cultura popular**, llevada a cabo por los militantes que buscan la liberación.

b) El papel de los artistas e intelectuales.

En este punto, Getino y Solanas, toman la noción de intelectual orgánico de Gramsci, pero que en Latinoamérica esa construcción intelectual es más compleja. Si el intelectual orgánico es el que va construyendo el discurso de la vanguardia revolucionaria, en Latinoamérica, antes de constituirse como tal, es necesario desandar el camino de la colonización con que nos educaron. Es una destrucción-construcción conjunta. Matar al colono que llevamos dentro, para generar un discurso, una opción estético-ideológica que se aleje de la visión de la cultura dominante.

La única cultura posible, es una **cultura subversiva** para el sistema. Esta nueva cultura trae aparejado el problema de generar una nueva estética, que no puede ser individual, sino colectiva. Obreros, artistas, estudiantes, tienen objetivos similares que deben articularse.

Observación subversiva

Sensibilidad subversiva

realización subversiva

FUERA DEL SISTEMA TODO, DENTRO DEL SISTEMA NADA (esta frase en clave también en relación con el manifiesto cubano, ya que Fidel Castro va a plantear DENTRO DEL SISTEMA (revolucionario) TODO, FUERA DEL SISTEMA, NADA.

El triunfo del trabajo individual no sirve. Los intelectuales reconocidos (en aquel contexto) son aquellos que están desvinculados de las verdaderas necesidades históricas. “El éxito del artista individual, al ser acogido en el círculo áulico de la cultura consagrada (dominante) supone un rotundo triunfo del sistema neocolonizador” (este párrafo, es fundamental a tener en cuenta cuando se aborde la lectura del manifiesto *Por un cine imperfecto*, sobre todo porque responde a la pregunta ¿por qué nos preocupa que nos aplaudan?)

El artista ya no debe considerarse como lo entiende una mirada romántica, escindido de la realidad política, sino por el contrario, la obra de arte es un elemento vivo, un compromiso con la liberación de la patria.

c) los tres cines.

Para Getino y Solanas, el cine debe estar al servicio de la liberación del hombre y la sociedad.

Observan que antes de la hegemonía del cine Hollywoodense, existían cines nacionales (Dinamarca, Francia, Alemania) fronteras que se van borrando con el aumento de horas de pantalla del cine norteamericano. El hombre pasa a ser un instrumento para el cine y no a la inversa.

La teoría del Tercer Cine, plantea que, en la época en que se escribe el manifiesto, hay una clara división en tres cines posibles:

1. el primer cine o hollywoodense, con un mero interés comercial, que busca la reproducción del sistema. Los espectadores devienen una masa anónima, ESPECTADORA-CONSUMIDORA,

2. Un segundo cine o cine de autor. Este cine es un avance respecto del primero. Rompe con los modelos uniformadores, planteando una visión no estandarizada de la vida. Pero tiene la limitación de ser aún un cine de efectos, no de causas. La motivación de este segundo cine para por el individuo, no por realizar planteos superadores para el pueblo en general. Se trata de grupos que se piensan a sí mismos, frente a un auditorio reducido.

3. El tercer cine, es un cine de causas. Es el cine que restituye las palabras, las acciones dramáticas y las imágenes a los lugares donde puedan cumplir un papel revolucionario, donde devienen armas para la lucha. Nuevamente se plantea la idea de DESTRUCCIÓN-RECONSTRUCCIÓN, para construir desde el pueblo una personalidad liberada a través de la descolonización de la cultura.

Este Tercer Cine, busca la innovación en los aspectos fundamentales del arte cinematográfico: *la producción, la distribución y la exhibición.*

De este modo, el discurso está determinado por el proceso de producción (clandestinidad); los receptores son activos en el proceso de producción de significados; los códigos son parte constitutiva de las instituciones sociales en que la obra se plantea. Este cine transforma la relación obra-espectador para beneficiar al sujeto ubicado históricamente.

- no se limita al cine militante;
- vincula el cine con la vida;
- es una alarma frente al peligro de la sumisión a un modelo hegemónico; - es el que aborda cualquier tema EN PROFUNDIDAD;
- presenta una visión libre, no condicionada;
- es SUBVERSIVO: pone en evidencia las causas de las situaciones históricas. - NO ES CINE-CONTEMPLACIÓN;
- ES CINE-ACCIÓN: terminar con la contemplación estética, dado que la estética se disuelve en lo social.
- El sujeto deviene importante. Hay una nueva comunicación en la relación OBRA HOMBRE/ACTO-ACTOR.
- Film como OBRA ABIERTA: propiciar el diálogo posterior a la proyección, planteando las acciones que el espectador puede emprender luego de la proyección, transformados en sujetos históricos.
- Es ético antes que estético;

d) La nueva estética cinematográfica.

Lo estético es muy difícil de separar de lo ideológico en el Tercer Cine. La estética se relaciona con la política; con el hombre; está subordinada a las necesidades históricas del

ser humano; inventar nuevas formas de diálogo. Cada proyección es un ACTO, de reacción, debate de inquietudes de los espectadores.

El objetivo de esta estética es más cualitativo que cuantitativo, buscando llegar núcleos combatientes en primer lugar, luego a grupos mayoritarios. Hay una búsqueda pedagógica en estas producciones.

Los autores plantean una estética de la inconclusión o de hipótesis. El cine descolonizado busca la agitación y movilización de las conciencias. En cuanto a los modelos de producción, se prefiere lo artesanal frente a lo industrial. Para este tipo de realizaciones, es necesario que todo aquél que quiera participar

tenga su espacio, desde profesionales del cine de militancia, no profesionales, valerse de insumos de bajo costo.

Si volvemos a buscar comparaciones con el manifiesto Por un cine imperfecto, encontramos que este cine político argentino, se encuentra en el plano de la utopía, en un proyecto liberador que dista de estar acabado, sino que se está construyendo. Es, por ende, una estética de lo inacabado, de lo inconcluso, invitando a los espectadores a ser parte del cambio y la transformación. LOS ESPECTADORES PASAN A SER SUJETOS DE LA HISTORIA.

Cine de la Base.

En 1973, el Grupo Cine de la Base presenta el film *Los traidores* en el festival de Pesaro (donde en 1968 se había proyectado *La hora de los hornos*). Este film es el primero en abordar la problemática sindical, denunciando la corrupción de sus cúpulas dirigenciales.

El Cine de la Base no busca innovar estéticamente el lenguaje cinematográfico, sino que utiliza los recursos del cine clásico, una narrativa clara, para abordar problemáticas políticamente conflictivas. El sentido revolucionario de este cine se fundamenta en las ideas y actitudes que intentan promover en determinado público.

Este grupo, a diferencia del grupo Cine Liberación -claramente vinculado al peronismo-, se va a acercar a los movimientos de izquierda marxista, (PRT: Partido Revolucionario de los Trabajadores; ERP: Ejército Revolucionario del Pueblo)

Conformado por Raymundo Gleyzer, Jorge Denti, Nerio Barberis, apuntan siempre a la militancia clandestina.

El grupo *Cine de la Base* hace su presentación en Pesaro de la siguiente manera: “El *Grupo Cine de la Base*, recientemente constituido, comienza su batalla política a nivel cinematográfico, con éste (*Los traidores*) su primer film. *Cine de la Base* está compuesto por cineastas, actores, obreros de las fábricas y estudiantes, los cuales, desde diferentes tendencias del peronismo revolucionario o de la izquierda militante, han confluído en el grupo, como en una base de operaciones para desenmascarar a los dirigentes sindicales traidores, colaborar con los esfuerzos de la clase obrera para identificar al enemigo interno y luchar por el socialismo, con la estrategia de guerra popular de larga duración” (Velleggia, S. Getino, O. 2002, p. 52)

Mariano Mestman refiere acerca de la realización de *Los traidores*, y la elección de la forma de narrar la historia, dos problemáticas fundamentales. En primer lugar, la falta de material disponible para revisar desde una estrategia documentalista la burocracia sindical argentina. El film se desarrolla como un drama apuntando a la figura del *traidor*. En segundo lugar, el uso de un lenguaje de cine de ficción, tenía más posibilidades de llegar, de manera eficaz, al público popular al que apelaban.

Para Gleyzer, hay que plantear los problemas de un modo claro y sencillo, para llegar a un hombre concreto. A diferencia de los cineastas del grupo Cine Liberación, todavía no era

el momento de debatir sobre las formas y estéticas del cine, sino que ese debate debería darse luego, cuando se haya producido la toma del poder.

Destino de los cineastas del cine militante.

La mayoría de los cineastas de estos grupos, padecieron el horror de la dictadura militar argentina (1976-1983) de diferentes maneras.

Solanas y Getino tuvieron que exiliarse. Luego, con el retorno a la democracia, pudieron volver al país.

Pablo Szir ([los Velázquez](#), 1970-72), desaparecido.

Jorge Cedrón ([Operación masacre](#), 1972), exiliado en Francia y asesinado en manos de enviados de la dictadura militar.

Enrique Juárez (*Ya es tiempo de violencia*, 1969), asesinado por la dictadura militar.

Rodolfo Walsh ([escritor](#) -les dejamos la *carta abierta a la Junta Militar*- y periodista) asesinado por la dictadura militar.

Raymundo Gleyzer, desaparecido en 1976.

El caso cubano. Dentro del sistema

Como ya hemos mencionado, a partir del 1ro de enero de 1959, en Cuba se produce una revolución que lleva al socialismo al poder, y desde entonces gobierna la isla. Cuba, por su cercanía con los EEUU, resultaba un punto estratégico donde pararse a observar el subcontinente latinoamericano.

La historia de la isla no está desvinculada de la historia de la conquista de América toda, pasando por una etapa colonial, donde los suelos fueron devastados por el aprovechamiento de sus riquezas naturales por parte de los conquistadores, por un lado, y la condena al monocultivo, por otro.

Las guerras independentistas que se desarrollan en Latinoamérica durante el S XIX, consiguen las independencias de Argentina en 1816, la de Chile en 1818, la de Bolivia en 1825, la de Cuba en 1898, el pintoresco caso de Brasil, culmina su relación con Portugal y la monarquía que un miembro de la nobleza portuguesa había instalado de forma independiente en el actual territorio de Brasil 1889.

Para poder controlar la isla, EEUU necesitaba que ésta pudiera independizarse de España. La independencia cubana, por la que grupos rebeldes venían luchando desde 1869, se produce en forma definitiva en un contexto poco claro, a partir de un evento concreto: el hundimiento del Acorazado Maine, un barco de guerra estadounidense, en las costas de La Habana, con el objeto de proteger a los ciudadanos estadounidenses mientras durasen las guerras de independencia.

Lo cierto es que, sin haberse constatado ninguna de las hipótesis sobre su hundimiento, este acontecimiento desató la guerra hispanoamericana, que permitió catalizar la lucha de los independentistas cubanos.

Esta independencia no fue real. Estados Unidos apoyó la liberación de la colonia, pero cobró por ello. En primer lugar, entre 1899 y 1902, se produce la primera intervención militar en la isla. Durante ese período, en 1901, Cuba llega a tener su primera Constitución Nacional, en la que figuraba la denominada [enmienda Platt](#), a través de la cual Cuba se ve obligada a consentir “que los Estados Unidos pueden ejercitar el derecho de intervenir para la conservación de la independencia cubana, el mantenimiento de un gobierno adecuado para la protección de vidas, propiedad y libertad individual”, o que “Que para poner en condiciones a los Estados Unidos de mantener la independencia de Cuba y proteger al pueblo de la misma, así como para su propia defensa, el Gobierno de Cuba venderá o arrendará a los Estados Unidos, las tierras necesarias para carboneras o estaciones navales en ciertos puntos determinados que se convendrán con el Presidente de los Estados Unidos”. El resultado de esta enmienda, es la posibilidad de Estados Unidos de intervenir militarmente la isla cuando lo creyera conveniente. Por otro lado, EEUU se reservó la Base militar de Guantánamo, que aún continúa bajo su égida. Esta enmienda fue revocada en 1934.

A partir de 1940, la figura de Fulgencio Batista gravitará políticamente hasta la llegada del gobierno revolucionario. Presidente entre 1940 y 1944, en 1952 toma el poder por la fuerza; en 1954 es electo presidente siendo candidato único... En este último período, su gobierno deviene en una sangrienta dictadura. Cuba es denominada “el prostíbulo de Estados Unidos”.

Frente a la corrupción descarada y el mal manejo político, Estados Unidos retira su apoyo a las fuerzas de Batista, lo que permite que la Revolución se instale en el poder.

A partir de este momento, se producirá un giro muy profundo en la situación socio político-económica de Cuba.

Una de las primeras acciones que lleva adelante el gobierno revolucionario con Osvaldo Dorticós Torrado como presidente (Fidel Castro maneja el poder real) es la expropiación de todas las fincas ocupadas por empresas estadounidenses, permitidas a través de la Enmienda Platt. Del mismo modo actuó, en el plano de lo cultural, con las sucursales de las Majors y sus salas de exhibición, concentrando toda la actividad cinematográfica en una sola entidad, el ICAIC (Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográfica).

La actitud del gobierno revolucionario no fue bien vista por los Estados Unidos, y frente a estos hechos, en 1961, se declara un bloqueo marítimo que perdura hasta la actualidad.

Cuba se ve obligada a encontrar un nuevo aliado económico, y la URSS, en medio de la llamada Guerra Fría, no perdió oportunidad de respaldar un gobierno de corte socialista en una región territorial estratégica que articulaba América del Norte con América del Sur.

El cine cubano y la Revolución: un antes y un después.

La historiadora de cine Jualianne Burton, analiza la cinematografía cubana marcando un corte muy evidente a partir de la instauración del gobierno revolucionario. Su planteo principal es que la cronología del cine cubano se puede analizar como un antes y un después de la revolución.

En los primeros tiempos, la cinematografía cubana se desarrolló como en el resto de Latinoamérica, con la diferencia de que Cuba estaba aún bajo el influjo de la colonización española. Las producciones que se realizaron en los primeros años resultaron cortos de propaganda sobre la “Madre Patria”.

A partir de la guerra hispanoamericana, productoras estadounidenses van a implantarse en Cuba, que van a aprovechar la exuberancia del paisaje y el pintoresquismo cultural.

Los intentos por promover productoras nacionales fracasan, y con la llegada del cine sonoro, las pantallas se vieron invadidas por las comedias rancheras mexicanas o las películas tangueras argentinas, a causa de no disponer de medios necesarios para desarrollar una producción propia.

El primer film cortometraje sonoro, [*Maracas y Bongó*](#) (ver hasta minuto 6:42) (1932), de Max Tosquella, que se presenta como una seguidilla de canciones con breves escenas dialogadas, filmada mayormente en planos generales.

En 1937 se realiza el primer largometraje sonoro, *La serpiente roja*, de Manuel Alonso, quien luego sería director del Instituto Nacional de Desarrollo de la Industria Cinematográfica durante el mandato de Batista. Alonso, quien dispondría de los fondos económicos para la construcción de Estudios Nacionales, realiza tratativas con la productora mexicana PELMEX, y los estudios nunca fueron construidos.

El público cubano era ávido consumidor de cine, amaban estrellas como Libertad Lamarque (de Argentina; es conocida la anécdota del film *Besos brujos*, en que había que suspender la proyección para reiterar escenas en que la actriz cantaba) y cine estadounidense. Las producciones nacionales eran fundamentalmente comedias musicales tropicales, melodramas, policiales.... pero el género al que se apostó fuertemente, con todos los avances tecnológicos, fue la pornografía.

En 1951 se funda la Sociedad Cultural “Nuestro Tiempo”, ligada al partido socialista, como contrapartida del Instituto Nacional de Cultura, organizado por el gobierno de Batista, con el objeto de rescatar la cultura cubana en todos sus aspectos, alejándose de las influencias foráneas y la distorsión sobre la cultura propia.

Esta Sociedad va a desarrollar sus actividades entre 1951 y 1961. En ella van a participar los principales agentes culturales que luego serán reconocidos en el gobierno de la

revolución, como los cineastas Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa, quienes formarán parte del ICAIC.

Después de la revolución.

El primer acto cultural del gobierno revolucionario fue la fundación del ya mencionado ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica), en el mes de marzo de 1959.

Esta entidad va a absorber toda la producción audiovisual de Cuba, desde el grupo llamado Cine Rebelde, (que en la época previa a la revolución se ocupó de realizar films concretos en el marco de la insurrección, para ofrecer a los miembros del ejército revolucionario una más amplia formación ideológica), hasta las sucursales de las Major estadounidenses que fueron expropiadas.

A partir de este momento, Julianne Burton, propone una cronología del cine revolucionario desde 1959 hasta 1978

- 1959-60- Es un período donde predomina un espíritu optimista y de liberación. Se produce el retorno de muchos jóvenes artistas que se habían exiliado y la visita de artistas reconocidos internacionalmente como forma de apoyo a la política cultural. Peter Brook, Cesare Zavattini, Joris Ivens, Chris Marker, Georges Sadoul, Jean-Luc Godard, Francis Ford Coppola, entre otros.

- 1961-1969. Este período mucho más extenso, será el momento de debatir las nociones sobre arte y artista, la relación con la revolución, la idea de militancia activa y no de observación pasiva. Se prefiere -en contrapartida con la etapa anterior, en que se aplaudió el reconocimiento de referentes extranjeros- adoptar una actitud más crítica y una mayor influencia de las ideas tercermundistas. A fines de este período Julio García Espinosa va a redactar su Manifiesto Por un cine imperfecto.

- 1970-1974. Esta etapa está caracterizada por priorizar la participación de las masas, investigando las formas culturales autóctonas, rechazando el elitismo e impulsando las actividades de los aficionados.

- 1975-78. Se genera un cambio en la política interior. La isla se divide en 14 provincias, se busca un criterio democratizador. EL ICAIC promueve la colaboración con las cinematografías del llamado Tercer Mundo.

El ICAIC: su estructura y funcionamiento.

El ICAIC está estructurado a partir de cuatro departamentos.

- El de producción, que se encarga de la realización de los films, cuyos proyectos son aprobados luego de un recorrido burocrático, donde se analiza si los guiones, temas, planteos ideológicos, son acordes al régimen en el poder. Los encargados de este departamento y principales realizadores son Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez Alea, en lo referente a la ficción; Santiago Álvarez, referente de los [noticiarios](#) (dejamos como ejemplo el noticiero 421); Juan Padrón, referente en el [cine de animación](#) (dejamos un ejemplo: Elpidio Valdés contra la policía de Nueva York).
- Programación y distribución: este sector se ocupa de seleccionar qué materiales se van a proyectar, y de qué manera se van a distribuir las copias.
- explotación de salas de cine y unidades móviles. Esta sección se va a ocupar de que los films lleguen no sólo a las salas cinematográficas urbanas, sino a todos los rincones de la isla, que, por su geografía, ciertas regiones eran inaccesibles con medios de transporte habituales, y se llegaba a lomo de mula.

- distribución a nivel internacional y compra de films extranjeros. Una vez declarado el bloqueo comercial por parte de Estados Unidos, la isla se vio privada de la posibilidad de importar los films hollywoodenses que tanto amaba el público. Así como en el plano de la venta de su producción azucarera tuvieron que buscar la alianza y el apoyo de la URSS y los países del Este, en lo que concierne a la producción cinematográfica, debieron implementar la misma estrategia. Vender y comprar films en circuitos ajenos al cine hegemónico.

Por un cine imperfecto. Claves para leer el manifiesto.

El manifiesto escrito por Julio García Espinosa está lleno de preguntas. Preguntas que se hacen los cineastas cubanos reflexionando sobre los objetivos con que se proclaman con la fundación del ICAIC y el tipo de cine que están realizando hacia finales de la década de 1960. Llegaron a un punto en que la cinematografía, lejos de acercarse al pueblo al que se quieren dirigir, está logrando ganar reconocimiento internacional. Una gran contradicción, que es necesario reconocer y modificar. Películas como *Memorias del subdesarrollo* (1968), de Tomás Gutiérrez Alea, se tornan herméticas.

Ver fragmento: [Pablo](#) (minuto 15:40 al 20:17). En este fragmento, ficción y documental se intercalan. Presente y pasado; discurso e imágenes que se contradicen (recurso que Eisenstein denomina contrapunto orquestal). La forma de realización busca que el espectador reflexione, a través del llamado distanciamiento brechtiano - método que usara el dramaturgo Bertolt Brecht, para que el público, cuando está haciendo empatía con un personaje o relato, pueda tomar distancia y analizar lo que ve, sin mediar las emociones, sino el pensamiento. En sus obras, este dramaturgo, solía cortar las escenas con personajes que cruzaban el escenario con carteles, o cortes abruptos en el relato. De ese modo apela a un espectador que no se deje llevar por un determinado discurso.

En el esquema que sigue, podemos ver de qué manera se relacionan los conceptos que aparecen en el Manifiesto Por un cine imperfecto, donde los sentidos de términos relacionados con la cultura, van a cobrar un nuevo valor.

ESQUEMA CONCEPTUAL DE LA TEORÍA POR UN CINE IMPERFECTO

FIN DE LAS FRONTERAS ENTRE EL ARTISTA Y EL ESPECTADOR



Uno de los puntos fundamentales de este manifiesto es la idea de borrar las fronteras que separan al espectador del realizador. Y eso se logra haciendo que el espectador deje de serlo, pasando al acto de creación.

García Espinosa desmonta la noción de *arte desinteresado*, el arte por el arte, tal como se entiende desde una concepción romántica, donde el artista crea porque así lo desea. Y devela que en realidad, esa concepción es falaz, puesto que estos artistas, en realidad tiene un interés particular en el arte, vender sus obras, ser consagrados por la crítica, buscar el reconocimiento. De este modo, ese arte desinteresado pasa a ser un arte altamente interesado, desde el punto de vista económico y del reconocimiento.

A lo largo del texto va a desplegar las nociones de *arte culto*, *arte de masas* y arte popular.

Por **arte culto** va a entender el arte realizado por una elite para una elite, con sus instancias legitimadoras, sus críticos y sus instituciones. Una serie de obras creadas para un grupo reducido de intelectuales y entendidos (se puede vincular con el segundo cine explicado en el manifiesto Hacia un tercer cine)

El **arte de masas**, es el arte realizado por una elite para las masas, un arte comercial, destinado a grupos indiferenciados, resultando mero entretenimiento o reproducción de un sistema industrial (concuenda con el llamado primer cine en el manifiesto argentino).

Finalmente, el **arte popular**. "El arte popular no tiene nada que ver con el llamado arte de masas. El arte popular necesita, y por lo tanto tiende a desarrollar, el gusto del pueblo. El arte de masas o para las masas, por el contrario, necesita que el pueblo no tenga gusto" (García Espinosa:1995, p. 20)

García Espinosa, el arte popular es el verdadero arte desinteresado. El arte que hace el pueblo para el pueblo, donde los creadores son al mismo tiempo espectadores y viceversa. Y destaca una característica más importante, "el arte popular se realiza como una actividad más de la vida" (García Espinosa:1995, p. 21)

García Espinosa plantea que en el contexto revolucionario están dadas ciertas condiciones que favorecen que este arte llegue a poder realizarse:

- el avance de la ciencia y la tecnología (la aparición del videotape en ese momento abarataba ostensiblemente los costos de la realización de un audiovisual);

- la presencia social de las masas, que más que en otros momentos participan activamente de la vida social, como primera fase de un proceso 'deselitario', como paso previo a que los espectadores se conviertan en creadores;

- la potencialidad revolucionaria. Es en el contexto de la revolución en que la cultura artística desaparecerá como cultura fragmentaria del hombre, eliminando las prácticas minoritarias.

"Una nueva poética para el cine será ante todo y sobre todo, una poética "interesada", (...) un cine conscientemente "interesado", es decir. un **cine imperfecto**". (García Espinosa:1995, p.28)

La nueva poética para el cine cubano trae la paradoja de la escuela de cine, así como las de la escuela de artes y letras. Se preguntan si tiene sentido seguir reproduciendo el sistema de formación de grupos de elite que quedarán encerrados en el círculo que se pretende destruir. Proponen entonces, que la vida de esas escuelas sea limitada. Que la formación de profesionales en el campo artístico tenga la función de que la estética que se piensa para el arte cubano sea una estética destinada a desaparecer, a suicidarse.

EL cine imperfecto acepta todas las formas, todos los géneros, todas las manifestaciones y discursos. Exige, sobre todo, mostrar los procesos de los problemas y no los juicios sobre ellos.

"El cine imperfecto no puede olvidar que su objetivo esencial es el de desaparecer como nueva poética. No se trata más de sustituir una escuela por otra, un "ismo" por otro, una poesía por una antipoesía, sino de que, efectivamente, lleguen a surgir mil flores distintas" (García Espinosa:1995, p. 30)

Bibliografía

-Burton, J. Cuba. En: Hennebelle, G. Gumucio-Dragon, A.(1981) Les Cinémas de l'Amérique Latine. Lherminier. Paris.

-Floria, C. García Belsunce, C. (1992) Historia de los argentinos. Tomo II. Larousse. Buenos Aires

-Getino,O. Velleggia, S. (2002) El cine de las historias de la revolución. INCAA. Altamira. Buenos Aires

-García Espinosa, J. [1969 (1995)] Por un cine imperfecto. En: La doble moral del cine. Editorial Voluntad. Santa Fe de Bogotá. Colombia.

-Halperín Donghi, T. [1986 (2011)]. Cap 7. Una encrucijada decisiva y su herencia: Latinoamérica desde 1960. En: Historia contemporánea de América Latina. Alianza Editorial. Buenos Aires.

-Velleggia,S. (2010) La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano en las encrucijadas de la historia. INTIYAN. Quito, Ecuador

-Enmienda Platt. Recuperado en:

http://uvsfajardo.sld.cu/sites/uvsfajardo.sld.cu/files/enmienda_platt.pdf

-Martínez Hernández, C. La Sociedad Cultural "Nuestro Tiempo". Impronta de una cruzada por la cultura cubana (1951-1961)

https://www.researchgate.net/publication/339983112_La_Sociedad_Cultural_Nuestro_Tiempo_Impronta_de_una_cruzada_por_la_cultura_cubana_1951-1961