



República de Cuba

Universidad de Cienfuegos

“Carlos Rafael Rodríguez”

Facultad de Ciencias Sociales y Humanísticas

Título: Una perspectiva histórica y estética del
tránsito a la postmodernidad en el cine cubano.

Tesis en opción al título de Master en Ciencias
Históricas y Antropológicas

Autor: Lic. Jorge Luis Lanza Caride

Tutor: Dr. Hugo Freddy Torres Maya

Cienfuegos 2010

Hago constar que el presente trabajo fue realizado en la Universidad de Cienfuegos “Carlos Rafael Rodríguez”, como parte de la culminación de la Maestría en Estudios Históricos y Antropológicos, autorizando a que el mismo sea utilizado por la institución para los fines que estime conveniente, tanto en forma parcial como total y que además no podrá ser presentada en eventos públicos sin la autorización de la institución.

Nombre y apellidos del Autor: -----

Firma: -----

Los abajo firmantes certificamos que el presente trabajo ha sido revisado y el mismo cumple los requisitos establecidos, referidos a la temática señalada.

Nereida Moya Padilla
Coordinadora de la Maestría

Tutor: -----
Hugo Freddy Torres Maya

Dedicatoria

A todos aquellos que aman el cine cubano, a Tomás Gutiérrez Alea y Humberto Solás, esos grandes de nuestra cinematografía que no se encuentran entre nosotros, y a ese discípulo honesto y humilde que es Fernando Pérez.

Agradecimientos

A mis padres y mis queridos abuelos, por todo su apoyo desinteresado, a mis mejores amigos, Junior Gómez Manresa, Liosdany Figuera, Lenier, a mi tutor Hugo Freddy por dedicarme su escaso tiempo en las faenas de esta compleja investigación y a todos aquellos que de alguna manera han contribuido a su realización.

RESUMEN

El tránsito a la postmodernidad en el cine cubano se ha desarrollado de manera tardía, al igual que otras corrientes estéticas cuyo arribo a la isla se ha materializado varios decenios después de su anuncio en el contexto internacional. En el caso de Cuba, las razones que explican ese tránsito tardío se deben más a coyunturas ideológicas derivadas del contexto que a limitaciones estéticas propiamente, las cuales han influido en la creación cinematográfica y artística en general.

Como toda corriente artística que irrumpe de manera brusca e inesperada en un contexto sociopolítico marcado históricamente por la confrontación y el aislamiento cultural dada su hostilidad a todo lo proveniente del exterior, como el caso de Cuba, el postmodernismo sería visto como la oportunidad para insertarse en un proceso global de democratización cuya premisa fundamental sería el reconocimiento a las otredades y donde las voces marginadas recuperarían un espacio luego de varias décadas de silenciamiento en el ámbito creativo.

Si algo ha logrado la cinematografía cubana en estas dos últimas décadas, ahí están los filmes para confirmarlo, es haber captado con un realismo no exento de manipulaciones las complejidades de una realidad no superada, desde sus múltiples matices, construyendo un relato lo más fiel posible sobre la identidad nacional, donde el individuo no representa una parte imperceptible de una historia colectiva, sino todo lo contrario, sus más inverosímiles alternativas de sobrevivencia en la permanente construcción de la utopía individual son parte indisoluble de la lucha de la nación por preservar su emancipación.

Índice

Introducción/ 1

Capítulo I

El Postmodernismo: sus principales tesis / 11

1.1 La modernidad: su condicionamiento histórico/ 11

1.2 El discurso hegemónico de la postmodernidad / 14

1.3 La estética postmoderna y su manifestación en el cine / 23

1.4 La narrativa postmoderna y sus formas de expresión/ 30

Capítulo II

**El tránsito a la postmodernidad en el cine cubano en el periodo
1986-2004 / 35**

2.1 Del esplendor populista de los ochenta al desasosiego de los noventa /35

2.2 La entrada del Nuevo Milenio: continuidad o ruptura / 49

Capítulo III

Una lectura postmoderna del cine de Fernando Pérez/ 59

Conclusiones/78

Recomendaciones/ 80

Bibliografía /81

Anexos

Introducción

El término postmodernismo aparece por primera vez en los círculos académicos cubanos a través de la revista Casa de las Américas en 1986, con la publicación del ensayo *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*, de Fredric Jameson, en un contexto en el cual se manifestaba un evidente espíritu de ruptura en el ámbito de la creación artística de la isla.

Sin lugar a dudas quien promovería la reflexión y el debate desde posiciones críticas y básicamente teóricas en torno a esta nueva época histórica con sus evidentes formas de expresión tanto en lo estético como en lo histórico-social sería la revista *Criterios*, el más importante medio de circulación de ideas en torno al pensamiento cultural y la teoría del arte que ha circulado en Cuba desde hace más de tres décadas.

Como toda corriente artística que irrumpe de manera brusca e inesperada en un contexto sociopolítico marcado históricamente por la confrontación y el aislamiento cultural dada su hostilidad a todo lo proveniente del exterior, como el caso de Cuba, el postmodernismo sería visto como la oportunidad para insertarse en un proceso global de democratización cuya premisa fundamental sería el reconocimiento a las otredades y donde las voces marginadas recuperarían un espacio luego de varias décadas de silenciamiento en el ámbito creativo.

A la vez se percibía como una corriente de pensamiento reaccionaria que negaba toda utopía emancipadora, cuando realmente se trataba de un movimiento estético de mayor complejidad y que por ende no se podía mirar desde el prisma netamente ideológico. Según Margarita Mateo Palmer: “La recepción cubana del postmodernismo tuvo lugar en un contexto especialmente dramático del desarrollo nacional, y ese entorno de confusión y desconcierto dejó su impronta en ese debate. Si en el resto del mundo esta discusión fue intensa, y el término fue criticado por su ambigüedad, polivalencia e indefinición, no solamente en relación con sus rasgos caracterizadores, sino de periodización, en Cuba esa vaguedad se potenció, inmerso el país, como lo

estaba entonces, en un debate más trascendente que atañía a los fundamentos y la existencia misma de la nación cubana.”¹

En la historiografía fílmica cubana el estudio de la influencia del postmodernismo en el cine cubano no ha sido un tema suficientemente abordado. La escasa información existente sobre el tema se encuentra dispersa y diluida dentro del amorfo corpus bibliográfico que circula sobre esta cinematografía, pese a que en los últimos años han aumentado la cantidad de artículos y ensayos publicados al respecto. Aún así el abordaje del tránsito a la postmodernidad en el cine cubano aún resulta insuficiente.

Entre los principales estudiosos del cine cubano desde la perspectiva postmoderna se encuentra el crítico de cine Juan Antonio García Borrero, principal crítico del uso desmedido del método positivista en las investigaciones sociológicas sobre el cine nacional. Para este autor: “La abundancia de textos que examinan al cine cubano pudiera sugerir lo contrario, no existe entre nosotros una verdadera diversidad de enfoques historiográficos. Quiero decir, hay abundancia de libros y artículos, mas todos se parecen en aquello que enuncian, debido a que la mayoría ha escogido el mismo método para aproximarse a los hechos. ” (García Borrero, Juan Antonio 2009) Este importante ensayista no arremete hipercríticamente contra la utilización del método positivista. Su crítica va dirigida más bien al uso indiscriminado de este paradigma metodológico en el cual ha predominado el descriptivismo y la mera acumulación de datos, que fuera del contexto histórico social no poseen relevancia alguna, lo cual limita notablemente el estudio de esta cinematografía.

Desde el desaparecido Arturo Agramonte con su *Cronología sobre el cine cubano* pasando por Maria Eulalia Douglas con textos como *La tienda negra: el cine cubano de 1897 a 1990*, *El cine silente en Cuba*, de Raúl Rodríguez, *Cine cubano, ese ojo que nos ve*, de Reynaldo González, hasta llegar a Luciano Castillo, ha prevalecido en dichos estudios un enfoque historiográfico similar, caracterizándose por la exactitud del dato y los hechos, por la precisión y rigor en el análisis de las fuentes, quienes le han otorgado un carácter casi arqueológico a estas investigaciones, pero donde el

¹ Véase el artículo Postmodernismo y criterios: prólogo para un aniversario, publicado por la ensayista Margarita Mateo Palmer en la revista Criterios en el 2007 cuando se cumplía un aniversario de la prestigiosa revista que dirige Desiderio Navarro.

análisis del contexto histórico social es insuficiente, mucho menos el estético, limitaciones que suelen poseer dichas investigaciones.

Según García Borrero: “Eso puede explicar por qué el grueso de los estudios sobre cine cubano prescinde de la especulación teórica y le concede la máxima y única jerarquía de valor a la apreciación fáctica, como si el dato en sí fuera capaz de avalar “científicamente” aquello que se intenta describir o demostrar. Para nuestra historiografía fílmica, el historiador no es un teórico en el sentido estricto del término, pues lo suyo es la recogida de lo que otros antes cosecharon, quedando en la posición de un simple recolector de datos.” (García Borrero, Juan Antonio 2009)

Un aporte trascendental a la historiografía fílmica cubana desde esta perspectiva lo constituye el ensayo *Cine cubano: Historia, historiografía y postmodernidad*, publicado en el libro *Otras maneras de pensar el cine cubano* por dicho autor, donde sobresale su brillante análisis sobre los textos que se han encargado de construir la historia de la cinematografía nacional, con sus limitaciones e evidentes ventajas en el plano historiográfico.

Un autor que ha roto con ese enfoque predominante en las investigaciones sobre el cine cubano es el crítico de cine y ensayista Rufo Caballero a través del excelente texto *Sedición en la pasarela*, y aunque no centra su mirada en el cine cubano propiamente, al menos lo aborda tangencialmente desde dicha óptica al realizar un riguroso análisis sobre los cánones narrativos que pregonan la estética postmoderna, lo cual devela su acertado método en el estudio de un tema que no ha sido lo suficientemente investigado en el país y que tiene como antecedente el libro *Rumores del cómplice*, compilación de ensayos sobre cine donde su autor se apropia de categorías como carnavalización, intertextualidad, parodia, pastiche, entre otras que no son patrimonio exclusivo de la estética postmoderna pero indudablemente han sido retomadas por ésta.

La diferencia de un texto como *Sedición en la pasarela*, fruto de su tesis de doctorado en Ciencias sobre arte, con otros similares publicados en Cuba, amén de que se esté de acuerdo o no con los criterios expuestos por su autor, estriba en que éste no persiguió como objetivo historiar el cine cubano, ni mucho menos realizar esa historia relatada que tanto ha lastrado los estudios fílmicos existentes hasta este momento,

sino analizar las distintas formas de expresión del postmodernismo en el cine, fundamentalmente en el aspecto de la narrativa fílmica.

Otros notables aportes al estudio del cine cubano desde la perspectiva objeto de estudio son los textos *Más allá de la linterna*, del crítico cinematográfico Frank Padrón con su controvertido ensayo *El cuerpo del otro: sida, androginia, travestismo y homobi-transexualidad en el cine contemporáneo*, donde aborda de manera desprejuiciada el tema de la homosexualidad y el travestismo en el cine contemporáneo, incluyendo el realizado en la isla, expresión de una zona que adoptó visibilidad desde la aparición del postmodernismo, así como su más reciente libro *Sinfonía inconclusa para Cine cubano*.

Su enfoque resulta novedoso por su análisis de la postmodernidad en el cine desde una visión antropológica al explorar el complejo micromundo de las otredades conformadas por minorías antes invisibles en la gran pantalla, temática que ha sido continuada en la actualidad por la investigadora Zaira Zarza en un estudio similar pero aplicado al cine latinoamericano.

No se puede minimizar la contribución del libro *contextos, confluencias, consumaciones: análisis crítico del cine cubano realizado entre el 2000 y el 2007*, del crítico y ensayista Joel del Río, quien ya había abordado el tema desde aquel medular ensayo escrito en colaboración con Rufo Caballero *No hay cine adulto sin herejía sistemática*, donde analiza las tendencias fílmicas de la isla entre los ochenta y noventa. Los citados textos devienen fuentes bibliográficas de imprescindible valor en la presente investigación.

Problema de investigación

¿Cuáles son las principales formas de expresión del postmodernismo en el cine cubano en el periodo 1986-2004?

Objeto de investigación: el tránsito a la postmodernidad en el cine cubano entre 1986- 2004

Campo de acción: formas de expresión del cine cubano en su tránsito hacia la postmodernidad.

Objetivo general

Valorar desde una perspectiva histórico-social y estética la evolución del cine cubano en su tránsito hacia la postmodernidad en el periodo comprendido entre 1986-2004

Objetivos de la investigación

1. Análisis valorativo de la literatura especializada sobre el tema, así como de las tendencias estéticas relacionadas con la evolución del cine cubano en su tránsito hacia la postmodernidad.
2. Fundamentación de la periodización del cine cubano en su tránsito al postmodernismo durante el periodo comprendido entre 1986-2004.
3. Análisis crítico de las distintas formas de expresión del postmodernismo en el cine cubano en el período señalado.
4. Sistematización teórica del análisis crítico de las distintas formas de expresión del postmodernismo en el cine cubano en el período de 1986-2004 con énfasis en la filmografía de Fernando Pérez.

IDEA A DEFENDER

Desde una perspectiva histórico-social y estética los rasgos esenciales que distinguen al cine cubano entre 1986 y el 2004 responden a cánones estéticos provenientes del postmodernismo, debido a la existencia de formas de expresión en dicha cinematografía acordes con esa nueva época histórica denominada postmodernidad.

Dimensiones desde las cuales se manifiestan las formas de expresión postmoderna

La narrativa (uso de formas de narrar anticonvencionales)

La semiótica y estética (uso de la intertextualidad, la parodia, el pastiche)

La antropológica (abordaje de temáticas relacionadas con las otredades: minorías antes marginadas)

La perspectiva histórico-social: el abordaje de problemáticas que responden a un nuevo contexto.

Métodos empleados:

1. Histórico-lógico
2. Analítico-sintético
3. Observación (Véase guía de observación en Anexos 1)
4. Inductivo-deductivo

5. Análisis fenomenológico
6. Comparación constante (Teoría fundamentada)
7. Análisis iconográfico

Fundamentación metodológica de la investigación

1. Consistente en el abordaje del proceso histórico en su desarrollo, de lo más simple a lo más complejo, tomando en las condiciones históricas concretas el orden cronológico en que tuvieron lugar los hechos o fenómenos analizados. Resulta de vital importancia para el análisis de la evolución del cine cubano en su relación con el contexto histórico social en que se produce ese proceso de tránsito.
2. Se refiere al análisis de los elementos integrantes del sistema objeto de estudio, en este caso las fuentes fílmicas, lo cual posibilita interpretar el texto fílmico no en su totalidad, sino a partir del análisis de aquellas secuencias o escenas que portan más información para el interés de la investigación. Estas partes integrantes del sistema no se seleccionan al azar. El criterio de selección se realiza a partir de los aspectos a analizar en cada filme, ya sea referidos al contexto social en que se desarrolla la historia o sobre cuestiones relacionadas con los cánones postmodernos, para lo cual se recurrirá a una guía de observación, no desde la perspectiva cuantitativa que suelen utilizar algunas investigaciones históricas sino concebida para una interpretación humanista y cualitativa del contenido. La guía está conformada por una serie de parámetros o conceptos de la teoría y la narrativa postmoderna observables en los filmes analizados. (Véase Anexos 1)
3. Con el método inductivo-deductivo se puede llegar solamente a ciertas generalizaciones históricas, a la determinación de algunas regularidades del proceso, pero sin explicar la esencia del proceso ni explicarlo adecuadamente. Este método se complementa con la deducción.

A partir de los postulados teóricos pertinentes el historiador puede mediante el razonamiento hipotético adentrarse en el material histórico con una orientación definitiva. El método ideal de investigación no es por tanto inductivo o deductivo de manera exclusiva, sino que se mueve en la interrelación dialéctica de la inducción y la deducción. Este método resultó necesario en la formulación de las ideas o

hipótesis que aparece en la investigación, las cuales poseen un profundo nivel de generalización y análisis.

4. El método fenomenológico, perteneciente a la Filosofía, es de vital importancia en la presente investigación. Sus raíces hay que situarlas en la escuela de pensamiento filosófico creada por Husserl (1859-1938) en los primeros años del siglo XX. La diferencia fundamental de este método de investigación, frente a otras corrientes de investigación cualitativa radica en el énfasis sobre lo individual y sobre la experiencia subjetiva.
5. La comparación constante, estrategia que deriva del método de Teoría Fundamentada, cuya esencia consiste en descubrir teorías, conceptos, hipótesis y proposiciones partiendo directamente de los datos, y no de supuestos a priori, de otras investigaciones o de marcos teóricos existentes.

Al igual que otros métodos cualitativos, en la Teoría Fundamentada las fuentes de datos suelen ser las entrevistas y las observaciones de campo, incluyendo otros documentos entre los que se encuentran materiales audiovisuales. Pues el investigador cualitativo que hace uso de este método asume la responsabilidad de interpretar lo que observa, escucha o lee. Su aplicación supone una contrastación de las categorías, propiedades e hipótesis que surgen a lo largo de un estudio en sucesivos marcos o contextos. A través de este método se intentará demostrar la veracidad y validez de la hipótesis expuesta en el diseño de la investigación.²

6. El método iconográfico, debido a su marcada naturaleza visual en el análisis de las imágenes fílmicas y de los referentes visuales de las artes plásticas utilizados por determinados cineastas cubanos en sus obras, particularmente en la obra de Fernando Pérez, cuya influencia de la plástica es evidente y notable.

Partiendo del precepto de que una imagen vale más que mil palabras hay que reconocer que las imágenes no son creadas, al menos en su mayoría, pensando en los futuros historiadores. Sus creadores tienen sus propias preocupaciones, sus propios mensajes. La interpretación de esos mensajes se denomina «iconografía» o

² Para profundizar en la utilización y aporte de los métodos citados consultar el texto Metodología de la investigación cualitativa, de los autores Gregorio Rodríguez Gómez, Javier Gil Flores y Eduardo Gómez Jiménez, en las páginas 48, 49, 146 y 148.

«iconología, términos utilizados a veces como si fueran sinónimos, aunque en ocasiones se diferencia el uno del otro, como se verá a continuación.

Los términos «iconografía» e iconología» fueron lanzados en el mundo de la historia del arte allá por los años veinte y treinta del siglo XX. La práctica de la iconografía presupone asimismo una crítica de la idea preconcebida del realismo fotográfico propio de nuestra cultura de la instantánea. Los iconógrafos, como conviene denominar a estos estudiosos de la historia del arte, hacen hincapié en el contenido intelectual de las obras de arte, en la filosofía o la teología que llevan implícitas.

El grupo más famoso de iconógrafos podríamos encontrarlo en Hamburgo durante los años inmediatamente anteriores a la toma del poder por Hitler. De él formaban parte Aby Warburg (1866-1929), Fritz Saxl (1890-1948), Erwin Panofsky (1892-1968) Y Edgar Wind (1900-1971), todos ellos académicos con una buena formación clásica y vastos intereses en el ámbito de la literatura, la historia y la filosofía.

Pese a las ventajas que ofrece este método aún muchos historiadores continúan sin tomar en serio el aporte del método iconográfico, como ocurre con un reciente estudio que habla de la invisibilidad de lo visual. Los historiadores prefieren ocuparse de textos y de hechos políticos o económicos y no de los niveles más profundos de la experiencia que las imágenes se encargan de sondear, otros, en cambio, hablan de la actitud de superioridad para con las imágenes que esto presupone.³

La presente investigación asume el paradigma teórico- metodológico que expone un autor como Juan Antonio García Borrero, quien intenta superar las limitaciones antes señaladas al analizar la evolución del cine cubano teniendo en cuenta la compleja relación entre la producción fílmica y el contexto histórico social, sin excluir el paradigma que expone Rufo Caballero en *Sedición en la pasarela*.

Siguiendo este principio metodológico defendido por García Borrero resulta necesario mirar la Historia de una manera distinta a como otros la han estudiado. Según este autor: “La Historia ya no es más ese conjunto frío de datos que alguna vez gozaron de vida, y esperan desde un rincón la llegada de un erudito que los rescate del ostracismo. Como para algunos la Historia ya llegó a su fin, es preciso insertarse en los debates actuales, ya

³ Para profundizar en cuestiones relacionadas con este método véase el texto *El uso de la imagen como documento histórico*, del historiador Peter Burke, publicado por una editorial española.

sea para intentar definir las inconclusiones de la modernidad o refutar el advenimiento de un enfoque postmoderno que ha presagiado un montón de muertes, incluyendo la del historiador.” (García Borrero, Juan Antonio 2009)

Para Pierre Sorlin, máximo exponentes de la Sociología del cine en la actualidad: “Las películas que reconstituyen el pasado nos hablan más de cómo era o es la sociedad que las ha realizado, de su contexto, que del hecho histórico o referente que intentan evocar.” (Sorlin, Pierre 1977)

La anterior idea cobra vital importancia para el presente estudio pues la mayoría de los filmes cubanos, se inserten o no en la vertiente histórica, dicen más sobre el contexto en que éstos fueron realizados que sobre el pasado que intentan evocar. En la mayoría de los casos se produce un interesante diálogo entre la representación de ese pasado y la nueva realidad social que viven sus realizadores. El desafío para el espectador radica en poder descifrar los códigos que conectan un periodo con otro.

El análisis del tránsito de la cinematografía cubana a la postmodernidad demanda un abordaje no sólo desde la perspectiva histórica social, sino también desde lo estético. El estudio de la producción fílmica de un período no puede estar enajenado del análisis del contexto político y sociocultural en que se producen los filmes, de lo contrario la visión de la Historia sería limitada y estrecha.

Resulta imprescindible ahondar en las profundas y ocultas conexiones existentes entre determinados hechos históricos, su impacto en la sociedad y reflejo en el cine. El cine cubano realizado en las dos últimas décadas del siglo XX es expresión de la entrada a una nueva época histórica que aunque haya irrumpido tardíamente o no en dicha cinematografía resulta una realidad ineludible hoy en día.

Una de las razones que justifican la importancia de esta investigación radica en la conjugación y sistematización de los aportes teórico metodológico de los principales paradigmas expuestos. Por una parte se encuentra el enfoque historiográfico utilizado por Juan Antonio García Borrero y otros historiadores de la cinematografía cubana, caracterizadas por el relato minucioso de los filmes realizados en cada periodo, con su rigor y exactitud en el uso de diversas fuentes. García Borrero defiende la tesis sostenida por el historiador Pierre Sorlin. Ambos autores sostienen que detrás de la producción fílmica de un periodo subyacen ocultas y profundas contradicciones existentes en el

contexto en que son producidos los filmes, las cuales se reflejan de una manera u otra en dicha producción.

Los textos de García Borrero develan todo el complejo entramado de significados que se derivan de la relación existente entre el cine cubano realizado en determinado periodo y los contextos sociales en que estos se enmarcan, desde las polémicas que suscitaron determinados filmes hasta sus vínculos con las políticas culturales dominantes en un momento histórico determinado.

Por otra parte la investigación se nutre del enfoque estético e interpretativo expuesto por Rufo Caballero con su interpretación de las más variadas formas de expresión de la narrativa postmoderna, la llamada semiótica de los signos con el análisis de aspectos tan cruciales como la intertextualidad y las relaciones dialógicas, la parodia y la dramaturgia postmoderna, entre otros elementos que definen y distinguen las manifestaciones estéticas de la postmodernidad aplicables sin lugar a dudas al cine cubano y en particular a la obra de Fernando Pérez, quien representa un paradigma incuestionable en la transición de esta cinematografía a una nueva época histórica denominada postmodernidad.

El objetivo de la presente investigación radica en realizar un análisis crítico del tránsito del postmodernismo en el cine cubano desde una perspectiva que articule armónicamente ambos paradigmas teórico metodológicos, es decir, el histórico social y el estético, aplicables a la filmografía de Fernando Pérez, lo cual no excluye una visión desde el prisma antropológico, aunque éste no sea el enfoque principal que rige la investigación.

Capítulo I

El Postmodernismo: sus principales tesis

1.1 La modernidad: su condicionamiento histórico

Resulta imposible tener una idea clara y completa sobre el fenómeno postmoderno sin comprender desde su dimensión histórica y social qué se entiende por modernidad y en qué medida la postmodernidad representa una ruptura con el periodo histórico precedente o si significa la prolongación de un proyecto considerado por algunos teóricos inconcluso.

Aunque el origen de la modernidad se remonta a los albores del Renacimiento cuando se establece una profunda ruptura con la decadencia del mundo medieval y los excesos que condujeron a su decadencia, no sería hasta los siglos XVI y XVII que comienza su proceso de gestación, alcanzando su verdadero despegue hacia las postrimerías del siglo XVIII.

Este nuevo siglo, heredero del pensamiento de Descartes, marca con la Ilustración el triunfo del racionalismo, de la razón propagando sus luces, de la creencia en la evolución y el progreso. Los filósofos de este siglo exponen los principios del nuevo orden que se está gestando y que se encuentra en abierta oposición al ideal autoritario que habían impuesto la Iglesia y el Estado en el siglo XVII.

Armando Chaguaceda, en su excelente ensayo sobre el liberalismo define esta nueva época histórica como “un ideal de organización social, una diversidad de formas de vidas particulares y un conjunto de estructuras productivas y políticas que fundan sus pilares en la racionalización, la secularización y el predominio de la lógica económica.” (Chaguaceda, Armando. 2006)

En el terreno de las ideas, la razón va a presidir el nacimiento del mundo moderno y a constituir su elemento de base. A partir del siglo XVII se instaura una racionalidad que influirá en casi todos los órdenes de la vida, no sólo lo económico y social, sino también en lo cultural. Según Andrea Revueltas: “En la efervescente sociedad del siglo XVII, una racionalidad en un primer tiempo difusa y confusa que se ha ido desprendiendo de la práctica capitalista desde sus inicios y que va a servir de

fundamento a su pensamiento, se propaga, emerge de las urbes, de los diversos sectores de la burguesía. Nace del mundo de la mercancía que comienza a expandirse, del valor de cambio que sustituye poco a poco al valor de uso, del dinero que reemplaza con su poder a la propiedad y renta de la tierra.” (Revueltas, Andrea 2010)

En términos generales la modernidad ha sido el resultado de un vasto transcurso histórico, que presentó tanto elementos de continuidad como de ruptura; pues su formación y consolidación se realizó a través de un complejo proceso que duró siglos e implicó tanta acumulación de conocimientos, técnicas, riquezas, medios de acción, como la irrupción de elementos nuevos: surgimiento de clases, de ideologías e instituciones que se gestaron, desarrollaron y fueron fortaleciéndose en medio de luchas y confrontaciones en el seno de la sociedad feudal.

Se trata de un proceso de carácter global, de una realidad distinta a las precedentes etapas históricas, en la que lo económico, lo social, lo político y lo cultural se interrelacionan, se interpenetran, avanzan a ritmos desiguales hasta terminar por configurar la moderna sociedad burguesa, el capitalismo y una nueva forma de organización política, el Estado-nación.

El concepto de modernidad está estrechamente vinculado al surgimiento y consolidación del sistema capitalista, traducido en términos históricos implica un proceso en el que trascurrieron siglos. El advenimiento del capitalismo significa el momento de ruptura y negación de las sociedades agrarias y feudales, para dar paso a una época donde se privilegia el valor de cambio (mercantil) en detrimento del valor de uso. Se producen un tránsito de sociedades fundamentalmente agrarias a sociedades urbanas. Ha sido Hegel uno de los filósofos que mejor ha logrado captar la esencia de ese histórico tránsito caracterizado por el abandono de las preocupaciones teológicas por las terrenas. Según el célebre pensador:

“El hombre adquiere confianza en sí mismo y en su pensamiento, en la naturaleza sensible fuera y dentro de él; encuentra interés y alegría en hacer descubrimientos en el campo de la naturaleza y en el de las artes. La inteligencia despierta para lo temporal; el hombre cobra conciencia de su voluntad y de su capacidad, mira con alegría a la tierra, a su suelo, a sus ocupaciones, viendo en ello algo justo e

inteligente. (...) Lo mundano quiere ser juzgado mundanamente y su juez es la razón pensante.” (Revueltas, Andrea 2010)

Con la entrada del siglo XX y el advenimiento de la contemporaneidad el panorama mundial cambia considerablemente fundamentalmente a partir de la década del treinta cuando se produce la llamada crisis del capitalismo mundial y la política del New Deal representa una mayor intervención del Estado en la economía.

En la década de los 60 se vive un período de prosperidad y optimismo, se considera que gracias a la gestión racional llevada a cabo mediante la intervención del Estado pueden evitarse las crisis y el crecimiento será ilimitado. En el mismo lapso se origina una nueva revolución técnica científica que repercute principalmente en el desarrollo de la informática y la telemática, se realizan innovaciones que se aplican a la gestión y a la producción, los procesos del trabajo se modifican y el sector terciario se incrementa.

Con la entrada de los 70 el sistema capitalista atraviesa por una aguda crisis, aumenta el precio del petróleo y, en consecuencia, hay inflación y desempleo, así como estancamiento de las actividades productivas tradicionales, todo esto hace que la ideología del crecimiento ilimitado se vea seriamente afectada. Ahora bien, esta crisis que pareciera volverse permanente se acompaña de profundas y aceleradas transformaciones que podrían marcar el inicio de una nueva época, cuyos rasgos empiezan a precisarse en la década de los 80. Los nombres para designarla varían: sociedad postmoderna; de consumo; del productivismo y la tecnocracia; postindustrial; del neocapitalismo; informacional; cibernética; nuevo orden mundial.

En esencia, la postmodernidad como proceso histórico resulta una realidad irreversible que se ha gestado en la misma medida que el capitalismo ha atravesado por diferentes estadios, en este caso ésta es expresión de su última y más voraz fase: la neoliberal o multinacional, dado el impacto globalizador que han tenido las tecnologías de la información sobre este indetenible proceso histórico que tendrá su representación en las distintas expresiones del arte, incluidas el cine.

1.2 El discurso hegemónico de la postmodernidad

Resulta complejo escribir sobre la postmodernidad en tiempos donde géneros y definiciones se difuminan, se desdibujan las fronteras geográficas y hasta la idea del estado nación conquistada durante la modernidad ha entrado en crisis. Se ha arribado a una época donde reina como norma lo performático, la instalación, el video arte, entre otras formas de expresión surgidas con el advenimiento de la postmodernidad.

Este término, utilizado por primera vez por el filósofo francés Jean Francois Lyotad en su obra *La condición postmoderna* (1984), parte de otro concepto similar, el de la sociedad post industrial formulado por Daniel Bell décadas atrás en el libro *The Cultural Contradictions of Capitalism*. Según Lyotard: “La Postmodernidad fue reducida a crítica de los metarrelatos emancipatorios. Es el fruto, también del descrédito histórico de éstos metarrelatos a su paso por el poder. Una vez allí, ninguno pudo concretar la afirmación que pregonaban, lo que consiguieron fue la instauración de una nueva dominación. Pues ellos se fundaban en un proyecto o idea a realizar y su legitimación estaba dada por la expectativa de su cumplimiento.” (Ichikawa Morin, Emilio 1996)

La entrada a la postmodernidad representó la desacralización de los metarrelatos hegemónicos que la modernidad había instaurado durante siglos. La crisis de la modernidad se sintió radicalmente a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, el momento citado con frecuencia como la ruptura posmodernista y que aún hoy es objeto de conflicto ideológico. Para Lyotard: “La postmodernidad no es una época nueva, es la reescritura de ciertas características que la modernidad había querido o pretendido alcanzar. Pero tal reescritura, como ya se dijo, llevaba mucho tiempo activa en la modernidad misma.” (Álvarez Álvarez, Luis, Pérez Padrón, Armando 2010)

Para Hall Foster, teórico del arte postmoderno: “Toda época sueña la siguiente, como una vez observó Walter Bejamin, pero por la misma razón también reconstruye la anterior a ella. No hay ningún simple ahora: todo presente es no sincrónico, una mezcla de diferentes tiempos. Así, nunca hay una transición a tiempo, digamos entre

lo moderno y lo postmoderno: nuestra conciencia de un período no sólo viene post-factum, también está siempre en paralaje.” (Álvarez Álvarez, Luis, Pérez Padrón, Armando 2010)

Para evitar confusiones en el orden conceptual, es necesario deslindar el concepto de postmodernidad con el de postmodernismo, entiéndase la primera por una nueva época histórica que niega la anterior pero a la vez deviene su continuación con rasgos diferenciadores, algo que resulta tan polémico que ni los teóricos más notables de estos tiempos han llegado a un consenso al respecto.

La postmodernidad es una nueva época histórica que representa una ruptura con la modernidad. En cambio el postmodernismo es una corriente artística que surge como resultado de ese tránsito, expresión a la vez de las esencias de una nueva época. En ese sentido el nacimiento del cinematógrafo a fines del siglo XIX es resultado de la modernidad que impulsó el capitalismo de fines de siglo XIX.

Aún existen numerosos problemas no resueltos con esta acepción, más allá de su claridad incuestionable, sobre todo por el hecho que para muchos filósofos el proyecto de la modernidad con sus aspiraciones del progreso infinito y las utopías de la emancipación están inconclusas, es decir, inacabadas.

Uno de los factores que inciden en tal aseveración es que este concepto responde prácticamente a las realidades de Occidente, ¿donde se situarían entonces los países del denominado Tercer Mundo, en qué contexto se ubicaría el arte de regiones subdesarrolladas? Éste último aspecto conduce a la cuestión del multiculturalismo que pregonan el llamado postmodernismo de resistencia.

Sin lugar a dudas se ha dado un gran paso en favor de la igualdad entre artistas de diferentes partes del planeta, independientemente de que se haya producido para abrir más los canales comerciales del mercado artístico, generándose un cambio cualitativo a partir de la apreciación de las obras de arte procedentes del Tercer Mundo y el reconocimiento de la figura del artista de estas zonas y todo ello motivado por el propio proceso de la postmodernidad. Indiscutiblemente se ha avanzado al reconocer al individuo del Tercer Mundo como un creador más dentro del contexto artístico internacional, expresión de un proceso de reconocimiento de las otredades que sostienen tantos teóricos como artistas del postmodernismo.

En ese sentido “la postmodernidad se puede asumir como la promesa del retorno, la reinención y la reaparición triunfal de una nueva modernidad imbuida de todo su antiguo poder.” (Sarriguarte Gómez, Iñigo 2010)

En una línea similar, Fredric Jameson comenta que lo postmoderno se debería entender más bien como una ruptura cultural y de la experiencia, en vez de una cultura total y auténticamente nueva. El concepto de *otredad* o *los otros* es analizado por el pensador norteamericano Craig Owens dentro del postmodernismo. Para este autor, dentro de este fenómeno cultural de corte internacional, se produce una crisis de la representación occidental, centrándose este planteamiento en una crítica radical contra los discursos dominantes.

Desde esta perspectiva Craig Owens concibe el postmodernismo como una crisis de la representación occidental, su autoridad y sus afirmaciones universales, una crisis anunciada por los discursos hasta ahora marginados o reprimidos, lo cual justifica la mirada del arte hacia zonas marginadas hasta ese momento, desde los discursos feministas pasando por el sujeto gay, las lesbianas, travestis, transexuales, negros, emigrantes, drogadictos y toda una pléyade de seres alienados e inconformes con una sociedad hegemónica y conservadora.

Lo que nadie puede cuestionar es que la postmodernidad como hecho cultural se encargaría de darle voz a aquellos que históricamente no la han tenido. De esa manera la Historia ya no sería escrita solamente desde la óptica de los vencedores, sino que tendría en cuenta el punto de vista de los excluidos, el rostro oculto y silenciado de los marginados.

Este controvertido tránsito a una nueva época representa un rechazo o adiós a los excesos del proyecto moderno, a sus discursos totalitarios, sólo que ese afán nihilista condujo al postmodernismo a deslegitimar cualquier intento de alternativa de emancipación proclamada desde la Ilustración y pendiente en la actualidad. Por refutables que sean las ideas neoconservadoras de autores como Francis Fukuyama, Jean Francois Lyortad, Daniel Bell, hay que reconocer su impacto en el pensamiento cultural generado en las últimas décadas del pasado siglo XX y parte del actual.

Tampoco resultan menos polémicas las tesis propugnadas por los representantes del llamado postmodernismo de resistencia, como Jurgen Habermas, Jameson, Gianni Vattimo, entre otros. Las ideas de Lyotard, al igual que las de Fukuyama, se ubican en la posición de la llamada crítica a los metarrelatos emancipatorios, entiéndase éste como la descalificación de cualquier intento en el orden ideológico por pensar una alternativa al capitalismo liberal diseñado desde Occidente.

El discurso hegemónico que propone Fukuyama toma como punto de partida el triunfo embriagador que significó para el capitalismo el colapso del comunismo en la Europa Oriental, periodo de transición comprendido entre 1989 y 1992, cuando la extinta URSS y el resto de los países del llamado Pacto de Varsovia transitaban a formas de organización social supuestamente democráticas.

La caída de la Unión Soviética no sólo “motivaría la incredulidad ante el último relato moderno (...), sino que afectaría de manera directa el poder que tiene el imaginario de generar utopías, justamente con la cartografía y la comercialización de aquella falla profunda que dividía el mundo real anterior a 1992.” (Tichindeleanu, Ovidiu 2009)

Visto desde esa perspectiva, lo acontecido en los ex países socialistas de Europa del Este situaría una vez más en la esfera pública el debate en torno a las transiciones, ¿acaso el arribo de la postmodernidad no representa otra forma más de transición?, cuando el ejemplo citado ha influido en la configuración de un nuevo Orden Mundial, no sólo en lo geopolítico, sino también en lo cultural y en el plano concretamente artístico.

En definitiva, “la idea de transición es sinónima de un concepto de modernidad fijado en el futuro, basado en el maquinismo, la tecnología, la tecnocracia, la tecnología, un modelo que abandona el anclaje en la realidad histórica del pasado.” (Tichindeleanu, Ovidiu 2009)

No cabe duda que el fracaso del Socialismo Real significaría el tránsito de un mundo bi-polar a uno multi-polar y la configuración de un Nuevo Orden Mundial que en lugar de atenuar los conflictos ha atizado otros. El fantasma del comunismo es sustituido ahora por el fundamentalismo islámico. Los conflictos bélicos post Guerra Fría refuerzan las ideas anteriores, siendo el preámbulo de otras formas de dominación

basadas en los mecanismos del mercado omnipresente y el poder mediático de las industrias culturales, concretamente la llamada industria del entretenimiento.

En ese convulso contexto la propaganda que emanó de las industrias culturales tendría como finalidad asociar cualquier iniciativa política de izquierda con el comunismo, y éste con el fracasado totalitarismo que tanto daño hiciera realmente a la humanidad en épocas anteriores, ya sea en su vertiente fascista o estalinista.

Los neoconservadores continúan utilizando de la manera más burda el fracaso de dichos regímenes para descalificar así una necesidad histórica: la capacidad del hombre de construir utopías de emancipación. Esa visión del mundo que pregonan hasta la saciedad Fukuyama y el resto de esos pensadores nihilistas tienen como finalidad homogeneizar el pensamiento único y hegemónico sustentado en esa idea retórica de que no hay alternativa al modelo neoliberal.

Una de las grandes manipulaciones históricas del siglo XX es la campaña anticomunista que ejercieron las industrias culturales de la era postcomunista para condenar de antemano cualquier intento en la esfera de ideológica de encontrar un modelo social alternativo a la tecnocracia neoliberal mediante la identificación automática de toda política de izquierda con el comunismo y éste a su vez con el espectro del totalitarismo.

En 1989 un autor como Francis Fukuyama, representante de la ideología más reaccionaria de EE. UU escribió *El fin de la Historia y el último hombre*, texto que sirvió como sustento ideológico a este proyecto deslegitimador de los ideales de la modernidad.

Fukuyama realizaría una errónea y manipulada lectura de la obra de Hegel. Según Fukuyama la Historia ha llegado a su final en el sentido de la imposibilidad de encontrar un sistema político alternativo al liberalismo, razón por la que las épocas de las revoluciones han llegado a su fin, así como las ideologías, tesis que se nutre también de la teoría de la sociedad postindustrial sostenida por Daniel Bell con su fin de las ideologías.

Según Ovidiu Tichindeleanu: "El comunismo fue construido en la época postcomunista como una supracategoría del totalitarismo, una nueva Edad Media, una época del mal, de la oscuridad, de la patología y la infantilidad, traída del Oriente

(Rusia). Éste es asignado a una zona de oscuridad y fracaso, separado por una diferencia ontológica del mundo capitalista visto como bueno y eficiente.” (Tichindeleanu, Ovidiu 2009)

Esta creencia apocalíptica de que nada marcha, de que ha llegado el fin de las ideologías, no es más que el reverso de la creencia fatal de que nada funciona, que se vive bajo un sistema total sin esperanza de rectificación, la misma aquiescencia que Ernest Mandel denomina la ideología del capitalismo tardío.

Frederic Jameson, filósofo norteamericano identificado con el método marxista en su célebre ensayo *La lógica cultural del Capitalismo tardío*, parte precisamente del análisis de la obra de Ernst Mandel *El Capitalismo tardío*, identificando tres estadios por los cuales ha atravesado el capitalismo en su evolución histórica, desde “el capitalismo de mercado, la fase del monopolio o imperialista, y nuestro propio momento, erróneamente llamado postindustrial y que con términos más adecuados llamaremos fase del capital multinacional.

Para Jameson: “La intervención de Mandel en el debate postindustrial implica la tesis de que el capitalismo tardío, multinacional o de consumo, lejos de ser inconsistente con el gran análisis que hiciera Marx en el siglo XIX, constituye, por el contrario, la forma más pura de capital que jamás haya existido, una prodigiosa expansión del capital por zonas que hasta ahora no se habían mercantilizado.” (Colectivo de autores 1986)

Jameson se refiere a la mercantilización cultural que ha experimentado el arte desde los tiempos modernos, hecho que el mismo Marx previó en su momento. La irrupción del capital en esa zona de la sociedad había sido anunciada por este gran pensador desde una fecha tan temprana como mediados del siglo XIX, cuando el capitalismo se encontraba aún en su fase pre- monopolista.

Desde una etapa tan incipiente en la historia del sistema capitalista Marx había podido prever que en el capitalismo no sólo la fuerza de trabajo deviene mercancía, sino también el arte como creación espiritual.

El cine, dentro del resto de las expresiones artísticas es la más proclive a la mercantilización debido a su naturaleza industrial, al regirse por una racionalidad mercantil de manera similar a otros productos generados por las industrias, lo cual ha

desencadenado fenómenos estéticos como el kitsch, cuyas magnitudes en la globalización resulta imposible de medir, invadiendo todo el universo de imágenes que circulan en la postmodernidad.

El kitsch es en definitiva la máxima expresión de la mercantilización del arte bajo los mecanismos darwinianos del mercado y la demanda insaciable del consumo cultural en este nuevo estadio del capitalismo multinacional.

El fenómeno en sí no es exclusivo de la postmodernidad. Sus orígenes se remontan a la misma modernidad en un periodo comprendido entre finales del siglo XIX y principios del XX, con la aparición de los comics, las historietas y todas esas producciones culturales regidas por una racionalidad industrial con carácter de consumo masivo, tendencia que se acrecentó con el paso del tiempo y la consolidación de los medios de comunicación.

La despiadada mercantilización cultural ha sido un rasgo definitorio de la postmodernidad en el orden cultural. Sus mecanismos en términos de consumo cultural actúan bajo una dinámica propia de una sociedad postindustrial donde el consumo ha ocupado un espacio vital en la vida del individuo. “No son los productos comerciales del mercado los que en publicidad se convierten en imágenes, sino que son los propios procesos narrativos y de entretenimiento de la televisión pública los que se convierten en mercancías. En la cultura postmoderna, los contenidos de los media se convierten en mercancías. Los medias se insertan con claridad en el mercado, certificando su identificación como una realidad literal.” (Sarriguarte Gómez, Iñigo 2010)

Walter Benjamín, uno de los máximos pensadores de la Escuela de Frankfurt se encargaría de analizar la naturaleza despiadada de ese proceso de mercantilización en su ensayo *El arte en la época de la reproductividad técnica*, donde intenta explicar desde una perspectiva marxista las causas fundamentales que conducen a esta forma de deshumanización del arte en la sociedad contemporánea, como lo hiciera posteriormente Herbert Marcuse en *El hombre unidimensional*, al analizar el efecto alienante que genera esta inescrupulosa mercantilización cultural, razones que conducen a Frederic Jameson a considerar el surgimiento del postmodernismo con este nuevo momento del capitalismo tardío, de consumo o multinacional.

Sus rasgos formales expresan en muchos aspectos la lógica más profunda de ese sistema social particular.

La llamada sociedad postindustrial a que hace referencia Jameson en su célebre ensayo también adopta otras denominaciones que no ocultan su esencia, tales como sociedad de consumo, sociedad de los medios masivos, sociedad de la información, sociedad electrónica o de la tecnología sofisticada o sociedad del espectáculo, utilizando el calificativo de Guy de Debord, pero la esencia continúa siendo la misma: "La nueva formación social ya no obedece las leyes del capitalismo clásico, o sea, la primacía de producción industrial y la omnipresencia de la lucha de clases. Por ello, la tradición marxista se les ha enfrentado con vehemencia, excepción hecha del economista Ernest Mandel, cuyo libro *Late capitalism* se propone no solo examinar la originalidad histórica de esta nueva sociedad, que considera una tercera etapa o momento de la evolución del capital, sino también demostrar que consiste precisamente en una etapa del capitalismo más pura que cualesquiera de los momentos que la precedieron." (Sarriguarte Gómez, Iñigo 2010)

El agotamiento del capitalismo clásico corre parejo al ocaso de la modernidad estética, un declive que lee Jameson en la institucionalización del arte pop, en los diversos neoexpresionismos plásticos, en la música concreta de Jonh Cage o en la asimilación de los estilos populares al discurso de la llamada música culta, perceptible en la obra de compositores como Phillip Glass, en el cine derivado de Godard, en el videoarte, en el punk, en las novelas de Burroughs o Pynchon y, sobre todo, en la autorreclamada arquitectura postmoderna.

En la postmodernidad, la obra de arte se instituye como un mero juego de técnicas combinatorias y constructivas, sin que parezca tenerse en cuenta algo de suma importancia para la estética modernista: la carga ideológica que transmite la forma por sí misma.

El resultado de esta actitud es el pastiche acrítico, definible como la superposición de planos contradictorios en un mismo objeto cultural, la coexistencia de rasgos de la llamada "alta cultura" con elementos del kitsch y la cultura de masas, desde una óptica o sensibilidad que Jameson prefiere denominar como pop.

Esta situación aboca a lo que el teórico norteamericano denomina "historicismo", un estado de la cultura capitalista en la que se ha olvidado que el pasado es Historia con mayúsculas, o lo que es lo mismo, donde paulatinamente se le ha ido borrando como referente, convirtiéndolo en una mera colección de textos, máquinas significantes que, aisladas de la realidad social en la que surgieron, sólo nos ofrecen estímulos estéticos y estilísticos.

La historia se reinterpreta ahora como nostalgia o como estilema. En ese pastiche acrítico, aunque no exento de ironía en muchas ocasiones, se reconocen las marcas de la evocación de valores sociales perdidos para nuestro presente. Los ejemplos que ofrecen Jameson van desde el filme American Graffiti de G. Lucas, hasta Chinatown de Polanski; desde los remakes del cine de Hollywood que actualizan, pero sólo en los signos externos, viejas películas clásicas, hasta la reinterpretación de algunos periodos de la historia norteamericana.

Resumiendo lo dicho hasta ahora, en todos los casos que cita Jameson y en muchos otros que podríamos aducir nosotros desde nuestro propio espacio cultural, la obra postmoderna no intenta ya reconstruir el pasado desde una visión realista, sino reinventarlo en términos de simulacro espectacular, un simulacro que se basa sobre todo en la explotación sentimental de esa seducción evocadora que portan los símbolos de antaño. Esto justifica que las producciones culturales de la postmodernidad se asienten sobre lo heterogéneo, lo fragmentario, lo aleatorio, lo azaroso y no sobre una experiencia coherente de la temporalidad.

A esta cultura de lo fragmentario y aleatorio, es a lo que denomina modelo esquizofrénico para las producciones estéticas de la postmodernidad, en esencia, una cultura que se sostiene sobre un amasijo de significantes diferentes y sin relación. La estética de la diferencia, del pastiche, del simulacro, lleva aparejada como función característica la desrealización del mundo, la separación de los textos de cualquier dependencia del referente, vagando libres en un presente atemporal.

Resulta erróneo concebir solamente el postmodernismo como expresión de un pensamiento hegemónico emanado de los centros de poder de ese capitalismo tardío, cuando coexisten alternativas diferentes dentro de ese pensamiento postmoderno

nada homogéneo. Rufo Caballero ha ofrecido una visión menos caótica con respecto a la anterior al expresar lo siguiente:

“Ciertos exégetas apresurados han tendido a analogar el postmodernismo con el neoliberalismo, el anexionismo, el ánimo globalizador que desvirtúa la identidad, ect. No puede negarse que existió un postmodernismo reaccionario a la luz de cualquier proyecto humanista y emancipatorio (...), pero puede ocultarse menos que esa línea de pensamiento ha sido constantemente refutada desde la órbita misma del discurso postmoderno. (Álvarez Álvarez, Luis, Pérez Padrón, Armando 2010)

La apocalíptica visión del mundo ha permeado el pensamiento postmoderno desde que éste irrumpiera en el ámbito cultural y académico y es precisamente la visión más conocida y tal vez la que más adeptos haya ganado dado su poder de seducción. Ahora bien, no ha sido la única y tampoco ha logrado legitimar sus ideas como algo incuestionable y acabado.

1.3 La estética postmoderna y su manifestación en el cine

En su esencia, el postmodernismo mantiene algunos vínculos con la tradición estética al tiempo que rompe con el elitismo burgués y la presuntuosidad del modernismo. Al igual que el modernismo y la vanguardia, el postmodernismo rechaza el realismo, la mimesis y las formas narrativas lineales. Pero al contrario de los modernistas, que defendían la autonomía del arte y despreciaban la cultura de masas, los postmodernistas desdeñan el elitismo y combinan formas culturales “altas” y “bajas” en una estética plural y popular.

Se caracteriza por el uso frecuente de la fragmentación, la desacralización o descanonización de viejas estructuras narrativas, el pastiche o la parodia, sólo que las diferencias entre algunas de estas categorías resulta apenas imperceptible. “Una divisa común de la Postmodernidad y también de su Estética es la que todo vale. Pero todo vale, porque ya nada vale. Si acaso cuesta. Se adoptan todos los signos, porque su repetición descontextualizada los ha desinvertido de significado: los ha reducido a señales.” (Caballero, Rufo n.d.)

“Los artistas postmodernos tratan de mostrar que todos los significados están social e históricamente contruidos. Al robar imágenes descaradamente, desmitifican la noción modernista referente al genio artístico, a la originalidad y a la autonomía del lenguaje, arguyendo que ningún lenguaje escapa de una red intertextual históricamente construida.” (Solaz, Lucía. 2010)

El discurso postmoderno, al apropiarse de imágenes preexistentes no sólo descontextualiza el pasado, sino que lo recontextualiza con nuevos significados, lo cual no representa la ausencia absoluta de la originalidad como alegan algunos teóricos, sino más bien la crisis y agotamiento de determinado modelo de representación que el artista postmoderno se encargará luego de subvertir al reciclar antiguos géneros y estilos en nuevos contextos mediante la creación de textos culturales contruidos a partir de referentes.

El arte postmoderno busca nuevos espacios alternativos y cuestiona todos los valores. Se caracteriza por transgredir cláusulas formales, por apropiarse de otras imágenes, por transformar signos dados, por cuestionar mitos culturales, por abrir las puertas a las expresiones artísticas y culturales marginadas hasta ahora por la hegemonía cultural occidental, e ahí la relación entre la crisis de representación occidental a la que hace referencia Craig Owens y la idea de la muerte de los metarrelatos hegemónicos.

Una de las tesis abiertamente críticas en relación al postmodernismo es la supuesta despolitización del arte, es decir, su renuncia al compromiso social o lo que suele denominarse arte descomprometido, por parafrasear un texto de Hall Foster en relación a la instalación cuando se ha visto en estos años una fuerte actividad performática exponente de un sentido crítico hacia la sociedad, hacia temas tan medulares como el peligro ecológico, los efectos del consumo, la alienación del hombre, la guerra, entre otras problemáticas del hombre en la actualidad.

Según Juan Martín Prada: “El arte político en la postmodernidad debe ser concebido menos en términos de representación de un asunto de clase como hacía el Realismo Socialista que como crítica de las representaciones sociales, posicionamiento de género, estereotipos de género, tales cambios implican una modificación en la posición y función del artista.” (Martín Prada, Juan 2010)

Para Todd Gitlin: “El postmodernismo se refiere a determinada constelación de estilos y tonos en el trabajo cultural: el pastiche, lo vacío, un sentido del agotamiento, una mezcla de niveles, formas, estilos, un gusto por la copia y la repetición, el ingenio que sabe disolver el compromiso en la ironía, una profunda conciencia sobre la naturaleza formal, fabricada, de la obra, un placer en el manejo de superficies, un rechazo de la Historia.” (Álvarez Álvarez, Luis, Pérez Padrón, Armando 2010)

Una manera de definir la parodia es la apropiación ecléctica y deliberada de signos del pasado o de culturas disímiles, lo que algunos teóricos del post coinciden en llamar *moda retro*, más bien discurso estético de la nostalgia. Para Linda Hutcheon en su obra *La política de la parodia postmoderna*:

“Con la parodia---como con cualquier forma de representación se pone en tela de juicio la noción de lo original como raro único y valioso. La interpretación prevaleciente es que el postmodernismo ofrece una cita de formas pasadas exentas de valoración, decorativa, deshistorizada, y que ése es un modo de obrar sumamente idóneo para una cultura como la nuestra, que está sobresaturada de imágenes.” (Hutcheon, Linda 1993)

La condición intertextual de la obra de arte, su naturaleza dialógica ha confundido a algunos teóricos que suelen asociar de manera reduccionista la estética postmoderna con la intertextualidad cuando está comprobado que su existencia data de antes de la aparición del postmodernismo.

“La intertextualidad puede ser una condición de todo filme, sea éste cual sea, y no se reduce a un problema de fuentes o influencias, sino que consiste en un modo especial de transfigurar fragmentos de filmes precedentes, así como de textos culturales de todo tipo, para dotarlos de una función artística diferente.” (Álvarez Álvarez, Luis, Pérez Padrón, Armando 2010)

Desde mediados de los sesenta ya existían manifestaciones del uso de la intertextualidad en las artes, sobre todo en el cine, no con el sentido que alcanzaría con el arribo del postmodernismo. Aunque existen realizadores y artistas que intentan

insertar su obra dentro del canon postmodernista, a otros sólo les interesa entablar una forma de comunicación con el público con códigos expresivos propios y una estética meramente auténtica.

En una secuencia del filme *Vivir su vida*, del realizador francés Jean Luc Godard, quien se convirtió en uno de los principales renovadores de la narrativa fílmica en una época en que se sellaba la modernidad, los protagonistas de la historia irrumpen en un cine en el cual se proyectaba uno de los planos más dramáticos de la cinta *La pasión de Juana de Arco*, de Carl Dreyer, citando un texto de manera explícita e intencionalmente.

Durante esta época se produce el primer intento de romper con la narrativa convencional, ahí están cineastas como Antonioni de *La aventura*. Para la gran mayoría de los estudiosos del cine, es durante esta etapa cuando el cine se consolida como lenguaje, estableciendo de ese modo una nueva gramática y sintaxis fílmica.

Según Julia Kristeva, la primera que usa el concepto para referirse a la existencia de discursos previos: "Todo texto se construye como un mosaico de citas, es el resultado de la absorción y transformación de otros textos. La teoría de la intertextualidad parte de la base de que todo texto se encuentra en un conjunto sincrónico y diacrónico de textos; sincrónico porque todo texto puede guardar relación con otros de la misma época, y diacrónico porque todo texto puede relacionarse con otros textos precedentes." (Solaz, Lucía. 2010)

La tradición fílmica está compuesta de innumerables ejemplos que ilustran la teoría sobre la intertextualidad, desde filmes como *Blade Runner* (1982), del realizador Ridley Scott, adaptación de la obra literaria *Sueñan los androides con ovejas eléctricas*, del escritor estadounidense Philip K. Dick (1928-1982), cuyas imágenes de una ciudad futurista evoca una cinta como *Metrópolis*, clásico del expresionismo alemán de Lang, gracias al virtuosismo desplegado en los efectos visuales por Douglas Trumbull. La representación de una mega urbe no está muy alejada de las ciudades actuales. En ese sentido Ridley avizoraba un futuro bastante cercano, lo cual tiene su antecedente fílmico con *2001: una odisea espacial* (1968), de Stanley Kubric, otra cinta con pretensiones postmodernas que sentó pautas dentro del género de la Ciencia Ficción en el cine contemporáneo.

Ambas, pese a la distancia en el tiempo que las separa, son paradigmas que se insertan en el canon de representación postmoderno sobre las cuales se ha escrito disímiles artículos. En caso de esta última Kubric tiene la osadía de metaforizar el tránsito de la Prehistoria a la era espacial desde la parodia a un proceso histórico apoyándose en el recurso elíptico que le ofrece la magia del lenguaje fílmico. Veamos el siguiente fragmento de la obra *La condición de la postmodernidad*, donde su autor David Harvey realiza un excelente análisis sobre la representación postmoderna que sobre las grandes urbes realiza Ridley Scott en *Blade Runner*:

“En el nivel de la calle, la ciudad es caótica en todo sentido. Los diseños arquitectónicos son una mezcla postmoderna: la Tyrell Corporation está alojada en algo que se parece a la réplica de una pirámide egipcia, las columnas griegas y romanas diseminadas por las calles se mezclan con referencias a los mayas, a los chinos, a los orientales, a la Inglaterra victoriana y a la actual arquitectura de los Shoppings. El caos de signos, de significaciones y de mensajes contradictorios sugiere una condición de fragmentación e incertidumbre callejeras que acentúa muchas de las facetas de la estética postmoderna...” (Harvey, David 1998)

Otra cinta que posee una alta densidad intertextual es *El nombre de la rosa*, del realizador francés Jean Jacques Annaud, quien adaptó la obra homónima del escritor y semiólogo italiano Umberto Eco, texto donde circula una polifonía de voces que interactúa entre sí, no desde el sentido ahistórico como suele impugnarse a algunas obras en determinadas ocasiones, sino con una perspectiva nueva en la manera de concebir el texto en el postmodernismo, estableciéndose de esa manera una innovadora relación dialógica entre ese oscuro Medioevo y la historia que narra Eco. El texto literario está impregnado de citas en latín de las cuales se apropia este autor realizando así un ejercicio de recontextualización histórico y cultural pocas veces visto en el binomio cine literatura.

La cinta *American Graffiti* (1973) de George Lucas, al rendir homenaje a la era Eisenhower en EE.UU, con su nostalgia por el movimiento contracultural y el *rock and roll* en dicha sociedad reafirma la tesis que desde el cine contemporáneo la principal forma de manifestación del postmodernismo ha sido la apropiación y

recontextualización de códigos culturales del pasado llámese parodia o pastiche, tendencia que se mantiene hasta hoy en día.

Dentro de la estética postmoderna se insertan realizadores como Quentin Tarantino (*Perros de reserva*, *Pulp Fiction*, Brian de Palma, con su célebre secuencia del cochecito en *Los intocables*, donde parodia de manera extraordinaria e ingeniosa la antológica secuencia de la matanza de la escalinata de Odesa del filme *El acorazado Potemkin*, de Serguei Eisenstein, ese innovador remake de *Scarface*, tributo al cine negro y gansteril de los años treinta realizado por Howard Hawks, el Scorsese de *Malas calles*, *Toro Salvaje*, *Casino*, realizadores que desde posturas estéticas distintas han enriquecido de una manera u otra una larga tradición del llamado cine negro que proliferó durante los años cuarenta, al revitalizar uno de los géneros más antiguos en la Historia del cine.⁴

Precisamente el pastiche o la parodia ha sido la dominante estética del postmodernismo en estos últimos veinte años. Esa es la razón por la que Jameson haya definido la parodia como “la imitación de un estilo peculiar o único, idiosincrásico; es una máscara lingüística, hablar un lenguaje muerto; pero es una práctica neutral de esta mímica...El pastiche, es entonces una parodia vacía, una estatua ciega (...) El discurso a través de las máscaras y las voces almacenadas en el museo imaginario de una cultura que es hoy global.” (Caballero, Rufo n.d.)

En el panorama fílmico de los noventa uno de las cintas más fieles a los preceptos postmodernistas, los cuales nunca deben tomarse en cuenta como algo absoluto y estático es *Asesinos por naturaleza* (1995), de Oliver Stone con guión del mismo Tarantino. Esta cinta posee una poética visual tan colmada de referentes fílmicos que deviene un mosaico de citas que subvierten una vez más la llamada dramaturgia moderna. El filme en sí mismo se convierte en una especie de collage que parodia toda la tradición de filmes sobre la violencia, con una estética y dramaturgia tal que se torna difusa la intención de Stone, desdibujándose si su verdadera finalidad ha sido denunciar la violencia en los medios de comunicación o estimular y justificarla.

⁴ Quien desee conocer con profundidad este género del pasado fílmico consulte el texto del crítico Rufo Caballero *Un hombre sólo y una calle oscura. Los roles de género en el cine negro*, obra que posee la mirada enriquecedora del psicoanálisis freudiano.

En este caso se inclina más por su legitimación como un hecho natural de estos tiempos desde una estética fiel a la idea de Jameson de la esquizofrenia postmoderna.

Bastardo sin gloria (2010), el más reciente filme de Quentin Tarantino es fiel heredero de ese canon que constituye un mero reciclaje de estilos del pasado que se burlan del original, desde el cine negro hasta aquellos filmes sobre la época nazi. De manera que esta cinta deviene una parodia al viejo cine alemán del periodo fascista. Su filmografía se ha distinguido por recurrir al pastiche y la parodia desde las más disímiles formas, convirtiéndole así en uno de los realizadores más representativos de la estética postmoderna.

Los filmes mencionados ilustran la concepción de Jameson cuando señala que “el pastiche o la parodia recurren a la imitación o, mejor aún, a la mímica de otros estilos y en particular del amaneramientos y retorcimientos estilísticos de otros estilos.” (Colectivo de autores 1986)

Esos son los rasgos que asumen en su discurso estético las obras de cineastas como Terry Gilliam con su *Monty Python o el santo grial*, o de July Taymor con su *Titus*, filmes que satirizan lo mismo expresiones culturales del pasado que géneros prácticamente inexistentes. Según Jameson: “En un mundo en el que la innovación estilística ya no es posible, todo lo que queda es imitar estilos muertos, hablar a través de máscaras y con las voces de los estilos en el museo imaginario. Esto significa que el arte contemporáneo o postmodernista va a ser arte de una nueva manera; significa que uno de mensajes esenciales implicará el necesario fracaso del arte y la estética, el fracaso de lo nuevo, el encarcelamiento en el pasado.” (Colectivo de autores 1986)

Desde esta perspectiva la ironía se presenta como la forma en que el postmoderno se apropia de su pasado para deconstruirlo. El texto postmoderno se apropia del pasado para recontextualizarlo provocando de esa manera al espectador, quien tiene que decodificar todo un sistema de referentes que son citados deliberadamente, en la gran mayoría de los casos de manera explícita pero otras de forma tan sutil que suelen por general pasar inadvertidos para el espectador.

Ellas reestructuran todo el problema del *pastiche*, y lo proyectan a un nivel colectivo y social en el que el intento desesperado por capturar un pasado ausente se refracta a través de la férrea ley del cambio de las modas y la emergente ideología de la generación.

Aunque el debate en torno a la intertextualidad data de los años sesenta, sus diferentes variantes: referencias, citas, parodias, reescrituras, pastiches, perversiones, ironías, comentarios, glosas, paráfrasis son expresión de una tradición fílmica que se ha apropiado de múltiples textos, los cuales se entrecruzan, se modifican, se enriquecen, dialogan, se vuelven una literatura múltiple e inalcanzable. "Cada texto existe en relación con otros, hasta el punto que los textos le deben más a otros textos que a sus propios creadores. Ningún texto es una isla en sí mismo. Existe en una vasta sociedad de textos y sus fronteras son permeables." (Solaz, Lucía. 2010)

1.5 La narrativa postmoderna y sus formas de expresión

El presente epígrafe tiene como objetivo analizar cuestiones relacionadas con el aspecto narrativo. Ésta ha sido y continúa siendo una de las vertientes más discutidas en la esfera pública en relación a un fenómeno cultural tan complejo y polémico. Desde aquellas primeras imágenes en movimiento rodadas por los hermanos Lumier a la actualidad se ha presenciado una sorprendente evolución de las formas de narrar en el lenguaje fílmico, heredado de cierta manera de la literatura. La concepción unitaria de la composición argumental y la ordenación discursiva dentro de la lógica de la realidad han sido las tendencias dominantes de la producción fílmica del siglo XX.

Según Inmaculada Gordillo en su excelente ensayo sobre la disgregación en la narrativa postmoderna: "Con el posmodernismo se potenció la organización de estructuras narrativas con senderos bifurcados. El filme como unidad diegética da paso a un producto complejo basado en la disgregación de estructuras tradicionales normalizadas, organizando un nuevo discurso que se descompone en microhistorias

que desarrollan el continuum narrativo de forma fragmentada.” (Gordillo, Inmaculada 2010)

La fusión de más de un núcleo narrativo dentro de un filme es una tendencia que se repite dentro de la narración fílmica del siglo XXI a lo largo de cinematografías tan diferentes como la americana, la española, la china, la mexicana, la cubana o la japonesa. Y esta tendencia hacia la fragmentación ha sido una constante en el discurso fílmico postmoderno en estas últimas décadas.

El cine, como producto relativamente joven dentro de la cultura, no es ajeno a esta tendencia. Como hemos visto en las últimas décadas se disgrega la historia unitaria del cine clásico, desarticulando los componentes formales con juegos temporales que descolocan elementos de la historia, o multiplicando los mundos diegéticos para formar un caleidoscopio de historias más o menos entrelazadas.

Un filme que se inserta dentro de esta tendencia narrativa es *Las Horas* (2002), de Stephen Daldry, paradigma en la construcción de relatos disgregados e inconexos, la cual se compone de tres historias desconectadas entre sí a través de un universo caótico y desesperanzador en el que sus personajes experimentan una total angustia y desesperanza, desde las últimas horas vividas por la escritora Virginia Wolff antes de suicidarse, pasando por la vida monótona de una ama de casa en los EE.UU de la década del cuarenta, hasta los momentos críticos que sufre una escritora que se enamora de un enfermo de SIDA y homosexual, quien también se suicida.

Esos instantes límites de la existencia configuran diferentes núcleos diegéticos fragmentados. Pero ¿qué es en esencia el cine posmoderno? Aunque podríamos llegar al extremo de afirmar que no existen textos posmodernos, sino tan sólo lecturas posmodernas de textos, sin embargo, es necesario señalar la existencia de un conjunto de rasgos que distinguen a un corpus específico de películas, especialmente a partir de la segunda mitad de la década de 1960.

A partir del reconocimiento de una serie de convenciones narrativas y audiovisuales establecidas en la década de 1940 en el cine estadounidense, conocido como el cine clásico, es posible reconocer también sus respectivos antecedentes y variantes, así como las rupturas a estas convenciones y las formas de experimentación vanguardista, conocidas como cine moderno. La presencia simultánea o alternada de estas convenciones corresponde a lo que se conoce por cine postmoderno.

Éste surge de una integración de los elementos tradicionales del cine clásico y algunos componentes específicos provenientes del proyecto moderno. Algunas películas en las que es posible reconocer prácticamente todos los componentes del cine posmoderno podrían ser *La naranja mecánica* (1971), de Stanley Kubric, con su singular tratamiento del narrador omnisciente en la historia, adoptando una postura que va más allá de la modalidad evaluativa, al adquirir una intencionalidad más bien participativa, constituyendo un antecedente significativo en este tipo de narrativa, *Amélie*, de Jean-Pierre Jeunet, *Blade Runner*, de Ridley Scott, *Magnolia*, de Paul Anderson, entre otras.

El cine postmoderno consiste en una superposición de estrategias de carácter narrativo (de plano general a primer plano) y estrategias de carácter descriptivo (de primer plano a plano general). Esta simultaneidad o sucesión de estrategias puede depender precisamente de la perspectiva de interpretación que adopte el espectador al observar este inicio en relación con el resto de la película. Por ello mismo, una película puede ser considerada como postmoderna cuando su inicio contiene un simulacro de intriga de predestinación.

La imagen en el cine posmoderno tiene autonomía referencial, es decir, no pretende representar una realidad exterior ni tampoco una realidad subjetiva, o no solamente, sino construir una realidad que sólo existe en el contexto de la película misma. Esto es evidente al emplear ciertos recursos de realidad virtual, recuérdese la cinta norteamericana *La Matriz*, pero también puede lograrse simplemente manipulando las imágenes con el fin de hacer evidente su naturaleza cinematográfica.

La edición es itinerante, es decir, puede alternar o simular estrategias causales o expresionistas, de tal manera que puede adoptar parcialmente una lógica secuencial para inmediatamente después configurar una lógica expresionista. La puesta en escena puede ser llamada fractal, lo cual significa que es autónoma frente al personaje y no está sometida a la naturaleza de éste, con el cual establece un diálogo en el que adquiere una importancia similar a la suya, definida por el concepto global de la película.

La estructura narrativa está organizada como un sistema de simulacros de narrativa y metanarrativa, de tal manera que cada secuencia tiene no sólo un sentido literal, sino que también puede ser leída como una reflexión acerca de la película misma. La lógica genérica tiene una naturaleza itinerante, y por lo tanto es lúdica y fragmentaria, lo cual significa que alterna fragmentos simultáneos o alternativos de diversos géneros y estilos.

La naturaleza intertextual adopta estrategias como metalepsis y metaparodia, es decir, parodias simultáneas a más de un género o estilo, como en el caso de *Shrek*, y yuxtaposición de niveles narrativos como en *La amante del teniente francés*, *La rosa púrpura de El Cairo*, *Fiebre latina*, entre otras. Además, se adoptan estrategias de citación, alusión o referencia a reglas genéricas, lo que se conoce como architextualidad.

La ideología que subyace en el cine postmoderno se deriva de una estética de la incertidumbre, construida a partir de un sistema de paradojas. Esta visión del cine supone que cada película construye un universo autónomo frente a la realidad exterior, y por lo tanto puede ser considerado como un ejercicio de presentación artística, en lugar de aspirar a la representación o a la anti-representación.

La estética postmoderna surge de dos posibles mecanismos de superposición: simultaneidad y alternancia. Es decir, una película es postmoderna ya sea cuando contiene simultáneamente elementos del cine clásico y elementos del cine moderno, o bien cuando algún componente semiótico o algún segmento de la película son, alternativamente, de naturaleza clásica o moderna.

A modo de conclusiones, el postmodernismo, como corriente estética ha invadido todos los aspectos de la vida cultural de la sociedad en su tránsito de la modernidad a la postmodernidad, con todos los cambios y transformaciones socioculturales que esta nueva época supone, incluyendo la narrativa y la dramaturgia, las cuales no escapan a sus influencias.

Ya sea desde su vertiente nihilista o conservadora, como la propugnada por Lyotard, Lipoveski, Fukuyama, tan analizada minuciosamente aquí, o desde la postura de resistencia que se opone al discurso apocalíptico sostenido por autores como Jameson o Habermas, nadie puede negar su irrupción en el panorama artístico desde mediados de los sesenta.

Capítulo II

El tránsito a la postmodernidad en el cine cubano realizado en el periodo 1986- 2004

2.1 Del esplendor populista de los ochenta al desasosiego de los noventa

La década del sesenta en la cinematografía mundial ha sido vista como una etapa de profundas transgresiones en el aspecto estético con la aparición de corrientes fílmicas situadas en la Vanguardia artística del contexto como La Nueva Ola Francesa, El Cinema Novo Brasileño, Los independientes de Nueva York, el Free Cinema, entre otras que son expresión de la crisis que experimentaba el modelo de narración hegemónico prevaleciente hasta que se produce el tránsito entre la modernidad y la postmodernidad en el escenario mundial.

En ese contexto el cine cubano comenzaría a asimilar cánones postmodernistas desde finales de los sesenta, con cintas abiertamente rupturistas en todos los órdenes, como *Memorias del subdesarrollo*, *Lucía* y *La primera carga al machete*, apertura estética que coincidía con el espíritu cultural de la época, produciéndose un proceso de involución estética con la entrada de los setenta debido a la implantación del Realismo Socialista en la cultura cubana, entre otras rigideces presentes en el ámbito creativo, las cuales terminarían por conducir la creación artística a un estadio de estancamiento sin precedentes en la historia de la cultura cubana.

De todas las manifestaciones artísticas en ese difícil contexto el cine cubano sería la menos afectada gracias a la autonomía creativa que históricamente ha caracterizado al ICAIC, gracias a lo cual existen filmes tan necesarios en la historia del cine cubano de ese periodo como *De cierta manera* (1974), de Sara Gómez, *La última cena* (1976), y *Los sobrevivientes* (1978), de Tomás Gutiérrez Alea.

Con la entrada de los ochenta la bonanza económica que vivía el país había posibilitado al ICAIC aumentar la producción de largometrajes de ficción, lo cual coincide con la entrada de nuevos realizadores a la dirección, entre los cuales figuran realizadores como Orlando Rojas, Juan Carlos Tabío, Rolando Díaz y Fernando

Pérez, quienes durante la etapa anterior se habían formado en la estética del documental bajo la asesoría de Santiago Álvarez y la influencia estilística del Noticiero ICAIC Latinoamericano (1959-1989), aportándoles aires de renovación al cine cubano en esta década.

Es precisamente dentro de esta década que se va producir ese paulatino y tardío tránsito del cine cubano a la postmodernidad, fundamentalmente partir de las postrimerías de los ochenta y entrado los noventa, hasta llegar a principios del Nuevo Milenio o actual década, criterio que se ha tenido en cuenta para la selección del periodo objeto de estudio.

Esta es una de las razones por las cuales el estudio del postmodernismo en el cine no se puede analizar en términos históricos lineales y absolutos, pues el origen de todo movimiento o corriente artística tiene su antecedente en épocas anteriores.

Con excepción de *Cecilia* (1981), con toda la osadía conceptual que representó esta versión libre del clásico literario de Humberto Solás, la mayoría de los filmes realizados en el primer lustro de los ochenta cultivaron un modelo de narración complaciente y transparente, como *Techo de vidrio* (1981), de Sergio Giral, *Se permuta* (1983), de Juan Carlos Tabío, *Los pájaros tirándole a la escopeta* (1983), de Rolando Díaz, *De tal pedro, tal astilla* (1983), *Val de la Habana vieja*, ambas de Luis Felipe Bernaza, *Habanera*, de Pastor Vega, *Hasta cierto punto* (1983), única realizada por Alea en aquella etapa, *Amada*, de Humberto Solás, *Lejanía* (1985), de Jesús Días, entre otras.

En términos generales los argumentos de los anteriores filmes se enmarcaban en temas obreristas, laborales y sociales, tendencia que se había gestado desde *Retrato de Teresa* a finales de la década precedente, con su excelente abordaje del impacto del machismo en la sociedad cubana, temática que no se abordaba desde que Humberto Solas realizara en los sesenta *Manuela y Lucía*, convirtiéndose de esa manera en un cineasta adelantado en el tema de género.

Sobre la generalización de dicha tendencia en el cine cubano de ese periodo Desiderio Navarro apuntó: “Fue cobrando auge otra variedad de populismo que presentó como valor necesario y suficiente, no ya la mera comprensibilidad, sino la máxima popularidad, la máxima correspondencia a los gustos e intereses establecidos

de la mayor cantidad posible de personas, tanto en el terreno de la forma como en el del contenido. Y así, debido a la supervivencia y el renacimiento de gustos e intereses culturales de bajo nivel en amplios sectores de la población, se propicia el desarrollo de un kitsch nacional, eminentemente lúdico, orientado a entretener y divertir a cualquier precio, estético e intelectual, que resulta extraordinariamente parecido a cierto kitsch del pasado prerrevolucionario y del presente de las sociedades capitalistas, semejanza que a menudo resulta de una imitación consciente.” (García Borrero, Juan Antonio 2002)

La llamada tendencia populista que caracterizaría al cine cubano durante este periodo tuvo su antecedentes en el periodo precedente, lo cual demuestra que el nefasto legado estético que dejó el Quinquenio o Decenios Gris en dicha cinematografía, salvo contadas cintas que sin romper totalmente con tan lamentables rémoras del Realismo Socialista mostraban aires diferentes, como son los casos de *Cecilia* y *Techo de vidrio*.

Frank Padrón ha caracterizado esta postura como triunfalista, monolítica, y por ende empobrecedora, la cual había asomado en el decenio anterior. El panorama comenzaría a cambiar de manera paulatina y discreta en el lapso comprendido entre 1986 y 1989, donde se hace evidente modestas e incipientes rupturas tanto en lo estético como en el contenido de las películas realizadas, exponentes de un abordaje más crítico sobre las problemáticas de la realidad.

No sería hasta finales de los ochenta que el cine cubano adoptaría una mirada realmente crítica hacia la realidad con una perspectiva más osada en lo formal y lo conceptual. Según García Borrero: “Por transparentes e inofensivas que puedan parecer hoy las estrategias discursivas de entonces detrás de ellas todavía se esconden causas, efectos, conflictos y también virtudes, merecedores de un estudio mucho más agudo y puntual.” (García Borrero, Juan Antonio 2002)

Dentro de ese viraje conceptual sobresalen cintas como *Un hombre de éxito* (1986), aguda metáfora sobre el poder y la continuidad de la corrupción en la Revolución, *Plaff o demasiado miedo a la vida donde* (1988), de Juan Carlos Tabío, antecesora en el uso del pastiche y determinadas licencias narrativas, estilo que acompañará la obra de este realizador en décadas posteriores, *La bella del Alhambra* (1989), de Enrique

Pineda Barnet, convertida en un rotundo éxito de público, *La inútil muerte de mi socio Manolo* (1989), de Julio García Espinosa, *La vida en rosa* (1989), de Rolando Díaz, *La soledad de la jefa de Despacho* (1989), de Rigoberto López, y *Papeles secundarios* (1989), de Orlando Rojas, las cuales sin romper de manera drástica con la narrativa tradicional y aristotélica mostraban síntomas de un tratamiento provocador e irreverente con respecto a lo realizado hasta ese momento.

Según este autor: “Los realizadores de los ochenta tardíos, quienes en sus primeras incursiones en la dirección habían optado por un lenguaje políticamente correcto, exento de paroxismos conceptuales y experimentaciones formales, hacia finales de la década se inclinan casi todos por un cine menos complaciente.” (García Borrero, Juan Antonio 2002)

De las cintas mencionadas *Papeles secundarios* es la que inicia esa mirada crítica que se tornara una tendencia con el arribo de los noventa, adaptación que realizó Orlando Rojas de la pieza teatral *Réquiem por Yarini*, de Carlos Felipe, quien había debutado esa misma década con una cinta devenida un clásico, *Una novia para David*, insertada también dentro de esa tendencia populista sin afanes experimentales ni riesgos conceptuales.

Esta cinta en alguna medida rescataba el pensamiento crítico que había iniciado la antológica *Memorias del subdesarrollo* décadas atrás, favorecida por la crítica especializada, la cual abriría una brecha hacia nuevos caminos expresivos que se encargarían de sortear otros realizadores en los noventa.

Si bien un solo filme no logra introducir una tendencia al menos constituye el punto de partida para la consolidación de una intencionalidad más a tono con la postmodernidad al exponer determinadas transgresiones estilísticas bastantes osadas para ese momento.

Aún no existía una poética abiertamente postmoderna con sentido plural en el cine cubano. La realidad y las condiciones históricas lo impedían. Sin embargo, con *Papeles secundarios* se había iniciado un indetenible despegue que maduraría en décadas posteriores.

La herejía de *Papeles*, independientemente de sus rupturas en el plano estético o dramático, radica en haber sacado a la luz contradicciones y conflictos del pasado sin apelar a un discurso retórico como en filmes anteriores. La cinta posee un matiz intimista y existencial que lo distingue del resto de los filmes cubanos realizados hasta ese momento, apartándose de la retórica populista o épica de aquel entonces. Con un acertado tratamiento de la narración en off devela su capacidad de dialogar con referentes que van desde los textos visuales de Flavio Garcíandia, tan en boga por aquellos años y el contexto aludido, es decir, el llamado Quinquenio Gris, y a la vez con el propio contexto en que se filmó la cinta, antecediéndose de cierta manera a realidades que develaría una cinta como *Fresa y chocolate* años después. (Véase Anexos 2 y 3)

Al igual que el Sergio de *Memorias del subdesarrollo* y el Esteban de *Un día de noviembre*, personajes en conflicto con el medio, a los cuales les afectó los cambios que implicó el proceso revolucionario, la Mirta de *Papeles secundarios* encarna las frustraciones y resentimientos de una generación que sufrió la intolerancia en aquellos difíciles años, cuyas rémoras continuaron en los ochenta.

Papeles secundarios contrapone los conflictos de varias generaciones en pugna por alcanzar un espacio en la esfera cultural de la isla, en un momento no menos complejo que el anterior, tal vez menos intolerante pero difícil aún.

Por un lado se encuentra la generación que representa Rosa Sotto (Rosa Fornés) y el Yarini que interpreta Juan Luis Galiardo, quienes persisten en mantener el control sobre las redes institucionales en el ámbito cultural, cerrándole el paso así a esa generación intermedia que sufrió en carne propia los errores de aquella etapa simbolizada en el personaje de Mirta, personaje magistralmente interpretado por Luisa Pérez Nieto, sin dejar el desempeño de Ernesto Tapia al encarnar al inconforme Pablo.

Según Joel del Río y Rufo Caballero: “La riqueza expresiva, el estudio del color con un sentido dramático, esa fragmentación narrativa para referirse a vidas atomizadas, en desintegración, mediante la dinámica del corte en movimiento, tan raro en el cine cubano usual en el moderno, convierten a *Papeles secundarios* en la película cimera de los años ochenta.” (Caballero, Rufo and Del Rio, Joel 1998)

Rufo Caballero, en su excelente ensayo *Papeles secundarios: la política de las alianzas*, caracterizaría los verdaderos conflictos que subyacen como subtextos en esta cinta: ‘*Papeles secundarios* es una radiografía brillante y feroz de un colectivo teatral que alcanza a representar cualquier grupo cultural de la Cuba de los ochenta, donde la escasez de posibilidades de realización profesional y humana hace aflorar los resentimientos, la envidia, las alianzas interesadas y frágiles, la mediocridad. Retrata un segmento de la juventud que por los años ochenta hacía la movida cultural del país sin el menor escrúpulo en la escalada, desatando un arribismo sin control, en diálogo enconado con la generación anterior, la de los años setenta.’ (Caballero, Rufo 2008b)

Con *Papeles secundarios* el cine cubano recuperaba esa vocación por la narrativa postmoderna al apelar a una arquitectura discursiva que entablaba múltiples relaciones dialógicas con textos culturales y contextos temporales, lo cual tiene su antecedente en *Memorias del subdesarrollo*, *La muerte de un burócrata*, entre otros iconos fílmicos de finales de los sesenta.

La década del noventa coincide con el colapso del Socialismo Real en la antigua Europa Oriental, países con los cuales Cuba tenía sólidos vínculos económicos y políticos que se deterioraron bruscamente produciendo un impacto devastador en casi todos los órdenes de la vida en la isla. El contexto social que vivía la nación cubana se caracterizaría por la incertidumbre para la supervivencia del proyecto social cubano, cuya crisis ha sido reconocida como la más crítica y aguda de su historia, no superada en su totalidad hoy día, en un momento donde en el ámbito internacional pronosticaban abiertamente el fin inminente del socialismo cubano.

El contexto se inicia con una fuerte polémica desatada por la cinta *Alicia en el pueblo de Maravillas* (1990), de Daniel Díaz Torres, la cual apelaba a un discurso crítico inédito hasta ese momento al revelar errores del modelo social cubano que se habían intentado rectificar en el proceso de Rectificación de errores y tendencias negativas iniciado por el mismo Fidel Castro en 1986, tales como la doble moral, el oportunismo, el arribismo desmedido, la burocracia, la desorganización social, entre otros males sobre los cuales ya habían advertido cintas como *Techo de vidrio*, silenciada por su

osadía durante seis años, corriendo la misma suerte que una cinta como *Un día de noviembre*, la cual también fue objeto de censura en su momento por su postura crítica ante la inercia que vivía la sociedad cubana durante los años más difíciles del Quinquenio Gris, *Plaff o demasiado miedo a la vida*, y la misma *Papeles secundarios* a finales de ese decenio.

La polémica generada por *Alicia en el pueblo de maravillas* llegó tan lejos que produjo un cisma en la esfera institucional al poner en peligro hasta la misma existencia del ICAIC, pues se pretendía anexar la institución al ICRT, anexión que para suerte del cine cubano nunca llegó a ocurrir.

Aunque en lo formal *Alicia en el pueblo de Maravillas* continuaba siendo un filme realizado bajo los parámetros de la típica comedia cubana que no apelaba a paroxismos conceptuales ni complejidades narrativas, al menos poseía una polisemia que despertaba múltiples lecturas en cualquier espectador familiarizado con la compleja realidad cubana. De alguna manera rompía con estructuras narrativas totalmente transparentes como se vio durante el decenio anterior.

El saldo positivo de la crisis producida por este filme ha sido haber abierto más las puertas hacia un cine cubano menos complaciente en el plano estético y por supuesto más crítico, marcando el punto de partida para filmes más complejos y cuestionadores del pasado como *Fresa y chocolate* (1993), dirigida por Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, adaptación del cuento de Senel Paz *El lobo, el bosque y el Hombre Nuevo*, *Maria Antonia* (1992), de Sergio Giral, *Adorables mentiras* (1990), de Gerardo Chijona, *Mujer transparente* (1990), entre otras que indagarían en las esencias de las contradicciones de la Cuba del Periodo Especial.

En un contexto tan dramático como ese *Fresa chocolate* volcaba su mirada hacia una zona casi invisible en el cine cubano como la homosexualidad, apenas abordada en filmes anteriores como *La bella del Alhambra*, a través del personaje de Adolfo, y de manera superficial y caricaturesca en *Papeles secundarios*.

A inicios de los noventa *Adorables mentiras*, de Gerardo Chijona, aborda de alguna manera el tema pero aún de manera epidérmica y en *Vidas paralelas*, de Pastor Vega, donde el sujeto gay asume el rol de personaje protagónico pero sin adentrarse aún en el drama que significó la exclusión en la sociedad cubana de este grupo social.

Desde el prisma de la cultura de las diferencias y las otredades *Fresa y chocolate* es expresión de una estética postmodernita insertada de alguna manera con la perspectiva cultural que pregonan un cineasta como Pedro Almodóvar con su representación del sujeto gay en la sociedad española, algo tan necesario en una cinematografía saturada hasta la saciedad por los metarrelatos hegemónicos que ha enarbolado la modernidad.

Los conflictos y preocupaciones que expone una cinta como *Fresa y chocolate* se ubican en la llamada perspectiva de las políticas culturales de la diferencia, sostenida por el profesor de la universidad de Harvard Cornel West, con su estudio sobre el problema de las minorías y su rechazo a las exclusiones a que han sido objeto históricamente dichas minorías, lo cual posibilitaría como es lógico nuevos espacios de visibilidad y participación en la esfera pública a grupos históricamente marginados como el sujeto gay, el grupo más excluido en la sociedad cubana hasta ese momento, lo cual no significa que los conflictos de este filme se ubican solamente en el llamado tema gay, si así fuera no hubiese trascendido universalmente, pues deviene una hermosa metáfora sobre la tolerancia a las diferencias en cualquier sociedad, incluyendo las diferencias de pensamiento.

Para Frank Padrón, el postmodernismo representó para "el cine cubano, el audiovisual en términos más amplios, el despertar de un letargo, al comenzar a enterarse de que existe tan modalidad antológica, y tímidamente la va invitando a participar en sus relatos." (Padrón Nodarse, Frank. 2008)

Desde una lectura similar, para Hall Foster: "El reconocimiento parcial de diferentes subjetividades----sexuales y étnicas----en los años noventa revela que el sujeto que fue declarado muerto en los sesenta era un sujeto muy particular. Esta revelación, que a menudo se da por sentada hoy día, fue la difícil labor de muchos análisis, primero en el feminismo, y después en los estudios gay y lésbicos, y en las críticas multiculturales. La otredad erótica ha encontrado en el arte la fuerza centrípeta que los destapes postmodernos le han aportado, dentro de tales revisiones y revisitaciones, el cine ha sido, un poderoso testigo de excepción." (Padrón, Frank. 2001)

Una lectura del filme desde el enfoque postmoderno conduce al análisis de su condición intertextual, a partir de las múltiples relaciones dialógicas que se derivan de los múltiples textos culturales referenciados que se entrecruzan en la cinta, unas veces a la manera de subteto y otras parodiados deliberadamente. De la filmografía de Alea el texto con el cual dialoga *Fresa y chocolate* es precisamente con *Memorias del subdesarrollo*.

El código visual que simboliza los conflictos que experimentan los personajes de dichos filmes, el Sergio de *Memorias...* y el Diego de *Fresa...* se encuentra localizado en la idea del espacio, la casa como refugio, lo que se traduce en la relación dentro-fuera, entre espacio privado y público, zonas que se tornan casi antagónicas en el caso de la primera.

Si en *Fresa...* “el hombre y la casa se han fundido. La guarida está dentro de Diego, Diego está en la pared que muestra a Bola de Nieve, a Rita Montaner, Fernando Ortiz. Y no hay adentro y afuera, existe un espacio total de comunión, eventualmente fragmentado por los desdoblamientos de la identidad. En esa constante encarnación Titón es David, ha experimentado ese mismo crecimiento espiritual.” (Caballero, Rufo 2003)

La guarida de Diego, con sus íconos culturales, desde la pintura de Servando Cabrera, quien también sufrió la homofobia de esa etapa, pasando por los mitos sincréticos de La virgen de la Caridad y hasta el mismo Lezama Lima deviene un refugio donde puede expresarse libremente y cuestionar la misma sociedad que lo discrimina como homosexual contestatario.

Dentro de ese texto semiótico el telescopio es el código que más información contiene. Es la vía a través de la cual Sergio se comunica con su realidad circundante. Para Ambrosio Fonet: “El telescopio le suministra una perspectiva, (en su lujoso apartamento, Sergio está por encima de la ciudad,) una amplitud de visión (domina toda la ciudad) y un alcance, (el propio del instrumento.) No es difícil ver cómo esas funciones ópticas se traducen en términos políticos. En su análisis de la situación cubana, Sergio tiene perspectiva, amplitud y alcance, pero desgraciadamente siempre está como el telescopio, distante de lo que ve, y esto--la distancia, otra característica del instrumento, es la causa de la alienación del personaje.” (Fonet, Ambrosio 2007)

Sergio desde su confortable apartamento contempla pasivamente la cambiante realidad de los primeros años de la Revolución. Con el telescopio observa la ciudad desde su interior, el entorno y la iconografía social que se va gestando paulatinamente con el avance del proceso revolucionario. Adopta el rol de un espectador pasivo de los inverosímiles y bruscos cambios manifestados en el interior de una sociedad a la cual intenta pero no logra comprender. Su visión de la realidad es crítica y a la vez contemplativa, dado que Sergio se siente alienado ante una realidad que le es ajena y en la cual no haya espacios de participación.

A diferencia de Sergio, Alea no contempla pasivamente la realidad, su compromiso va mucho más allá al criticar su realidad para transformarla. Según García Borrero: “Cuando Sergio escruta con su telescopio la ciudad, esa ciudad que ama pero a la cual ha decidido renunciar, está observando algo más que la física simplicidad de una estructura arquitectónica, pues la secuencia se propone como una profundísima indagación en nuestra identidad, nuestras esencias.” (García Borrero, Juan Antonio 2002) (Véase Anexos 4 y 5)

Tanto el telescopio como el apartamento de Sergio en esa antológica secuencia son expresión de una concepción del mundo que ha entrado en crisis con la brusca irrupción de la Revolución y aunque éste no se marcha junto a su esposa y el resto de su familia, su dilema existencial no le permite aceptar estos traumáticos cambios.

El conflicto de Sergio no se diferencia del drama experimentado por Diego, intelectual rechazado por una sociedad homofóbica e intolerante, ambos personajes sufren ese mal denominado por algunos estudiosos de la emigración como exilio interior, o más bien *inxilio*,⁵ neologismo creado por algunos estudiosos del tema migratorio.

La relación intertextual está dada entre el apartamento de Sergio y la guarida de Diego, dos espacios devenidos zonas libres del impacto de un medio hostil que no reconoce las diferencias. En el primer caso más bien es la autoexclusión, pero en el segundo estamos en presencia de una exclusión evidente. (Véase Anexos 6, 7 y 8)

⁵ El lector que desee profundizar en el abordaje de la temática migratoria en el cine cubano podrá consultar el ensayo “La mirada de Ovidio. El tema de la emigración en el cine cubano de los 90”, publicado en la revista *Temas*, núm. 27, del 2001 por la autora Desirée Díaz.

Para Fornet: “*Memorias del subdesarrollo* es hasta ahora, el intento más logrado de un cine que aspira a mostrarnos la relación dialéctica entre contexto histórico y conciencia individual.” (Fornet, Ambrosio 1996)

Mostrar una visión no triunfalista y complaciente de los años iniciales del proceso revolucionario le otorga grandeza y honestidad política a su realizador. Siendo un filme crítico sobre la sociedad cubana, también se convierte en una mirada revolucionaria en la medida que intenta comprender las contradicciones de un momento definitorio de la historia de esta nación.

Ambos filmes poseen una compleja polifonía textual, dado que su realizador no sólo dialoga con otros textos fílmicos, sino también con la propia fuente literaria en que está basada la cinta: la novela de Edmundo Desnoes, diálogo que se manifiesta como una especie de juego irónico y auto referencial en aquella secuencia de la mesa redonda que lleva por título Cultura y Desarrollo, donde Sergio le pregunta al propio Desnoes: “¿Y tú que haces allá arriba con ese tabaco? Debes sentirte muy importante porque tienes mucha competencia. Fuera de Cuba no serías nadie.”

Memorias del subdesarrollo, al igual que *Fresa y chocolate* devienen una especie de collage donde su realizador se cita a si mismo al irrumpir en una escena cuando le explica a Sergio que estaba preparando una película. “En su textura, como parte de la trama extendida, aparecen las dudas de sus realizadores sobre el cine y el proceso mismo de configurar este ensamblaje, a más de que en algún momento las reflexiones y citas sobre la censura fílmica están lanzando un guiño a la segura problematización en la lectura de la propia *Memorias*.” (Caballero, Rufo n.d.)

Existen analogías y referentes que operan en un sentido más literal y discursivo entre ambas cintas. En el caso de *Memoria* es un burgués culto formado antes de la Revolución, en cambio el Diego de *Fresa* posee rasgos burgueses pero defiende el nacionalismo y la cultura cubana por encima de cualquier circunstancia.

Sergio pronuncia parlamentos que remiten a textos como *La declaración de La Habana* cuando dice: “Esta humanidad ha dicho basta y ha echado a andar”, pasando por frases extraídas del universo literario de Gabriel García Márquez hasta llegar a Ernest Hemingway; Diego le prepara a David un almuerzo lezamiano como regalo por su cultivo de la literatura y la espiritualidad, lo cual representa ese anhelado deseo de

reconciliación, materializado en el brindis realizado entre ellos antes el exilio involuntario de Diego que concluye con ese desgarrador abrazo final que deviene un diálogo con ese futuro anhelado donde ambas partes de la nación, es decir, Cuba y su diáspora, puedan limar algún día las asperazas, o quien sabe si la escena representa el diálogo póstumo de Alea con su antiguo amigo y cineasta. (Véase Anexos 7 y 8)

Para Michael Chanan, el personaje de David viene a ser el alter ego del propio realizador, aunque él mismo lo negara en diversas ocasiones, nadie puede cuestionar las evidentes similitudes existentes entre dicho personaje y el propio Titón.

No menos coincidente es la similitud entre Diego y el desaparecido director de fotografía español Néstor Almendros, quien fuera por muchos años amigo del realizador hasta la ruptura de la amistad entre ambos por la polémica sostenida en la revista *The Village Voice* en torno al documental de Almendros *Conducta impropia* (1984), donde se recogen testimonios de intelectuales que sufrieron la censura por diversos motivos en los primeros decadas de la Revolución, entre los que figuran escritores como Reinaldo Arenas, Heberto Padilla, Guillermo Cabrera Infante, entre otros.

Según Rufo Caballero: "Titón ha plasmado, casi subconscientemente, un temprano alter, no por identificación lineal, sino por mecanismos de trasvase, esa presencia que le permita concretar y espejear sus mismas dudas. Hay un momento que Elena le dice: "yo creo que tú no eres ni revolucionario ni gusano", y la frase está aludiendo a la legitimidad de ese campo de duda que de siempre interesó al cineasta, no por rehuir los compromisos, sino por salvarse de las estrecheces ideológicas y las reducciones de la conducta que pueden comprimir la vida." (Caballero, Rufo 2003)

Lamentablemente este virtuoso de la fotografía muere el mismo año cuando Alea estrena *Fresa y chocolate*. Pese a la burda e intencionada manipulación del tema, *Conducta impropia* es un documental que a la luz de hoy merece ser revisitado. En una entrevista que concedió Alea para la prestigiosa revista *Encuentro de la Cultura Cubana*, éste alegó que de cierta manera su filme venía a ser una respuesta al controvertido documental que realizó el desaparecido Almendros.

Con *Guantanamera*, su última cinta realizada en colaboración con Juan Carlos Tabío, Alea volvería a retomar el tema de la burocracia pero en esta ocasión el diálogo adquiere un carácter más bien autorreferencial. En la misma medida que parodia el tema de la burocracia, satiriza la idea de la muerte, pero esta vez no la muerte de la burocracia, sino su propia muerte, ya casi inminente para ese momento, razón por la cual muchos críticos han querido ver en *Guantanamera* su testamento fílmico.

Al igual que *La muerte de un burócrata* con aquella escena final donde Juanchín enloquece y mata al administrador del cementerio enterrándose el cadáver de la burocracia, *Guantanamera* concluye su historia en el mismo cementerio tres décadas después. Pese a la distancia en el tiempo que separa ambas cintas, la Revolución no ha podido aniquilar definitivamente ese mal inherente a las sociedades modernas. El personaje del burócrata que pronuncia ese discurso cuando las personas se marchan abandónalo en su absurdo monologo sugiere el aferramiento de ese tipo de individuos con los cuales la Revolución tiene que convivir. (Véase Anexos 9)

Independientemente del éxito que representaron *Fresa y chocolate* y *Guantanamera* otros filmes realizados en ese traumático contexto continuaron cultivando el canon postmoderno desde propuestas discursivas diferentes, tales como *El elefante y la bicicleta* (1994), de Juan Carlos Tabío, *Pon tu pensamiento en mi* (1994), *Amor vertical* (1997), ambas de Arturo Sotto, *Madagascar* (1994), de Fernando Pérez, *La ola* (1994), de Enrique Álvarez, *Reina y rey* (1994), de Julio García Espinosa, entre otras.

De esos filmes *Pon tu pensamiento en mi* deviene una sugerente metáfora sobre la importancia que tiene el individuo de construir sus propias mitos, sin negar radicalmente los que le han impuesto los discursos hegemónico al apropiarse de mitos que van desde Jesucristo, Marat, John Lennon hasta Che Guevara.

Rufo Caballero definió este acto de irreverente como “sesudo retrato de las maniobras del poder y agudo análisis de la manipulación de la cultura, el saber, la trasmisión del conocimiento y, en definitiva, de la vida.” (Joel del Río 2008)

Con *Amor vertical* (1997), Sotto volvería a sortear los riesgos de la parodia postmoderna al parodiar en esta ocasión diferentes géneros con una simultaneidad azarosa al rendir homenaje a Tomás Gutiérrez Alea y otros iconos de la cinematografía mundial.

Su discurso fílmico está articulado desde una rica polifonía textual donde interactúan múltiples referentes fílmicos que van desde el universo titoniano, con aquella secuencia en la cual la joven protagonista presenta el proyecto de construir un espacio donde las parejas puedan hacer el amor a un grupo de burócratas que la miran con unas gafas oscuras con total escepticismo, estableciendo un guiño casi evidente y directo con la secuencia en que Juanchín acude al Departamento de Aceleración de Trámites en busca de una solución que le permita poder cobrar la pensión de su tío, el obrero ejemplar que fuera enterrado con su carné laboral.

De esta manera realizaba un homenaje a lo más representativo del surrealismo buñueliano, recuérdese la secuencia del ascensor que por muy absurda que parezca rinde tributo a *El ángel exterminador*, de Luis Buñuel, y otros referentes extraídos de lo mejor del Neorrealismo Italiano.

Con una factura similar Juan Carlos Tabío rueda la experimental *El elefante y la bicicleta*, poseedora de un pastiche exuberante donde parodia los orígenes del cine en Cuba, una especie de metatexto donde se superpone múltiples poéticas fílmicas en la misma diégesis, al citar con ironía textos del periodo silente, lo cual evidencia esa condición nostálgica de la narrativa postmoderna presente no sólo en dicho realizador sino en la obra de Arturo Sotto y Fernando Pérez.

Su afán por subvertir las estructuras de la narrativa más tradicional constituye el rasgo distintivo de su cinematografía desde la experiencia que representó *Plaff o demasiado miedo*, caracterizándose por las disgregaciones narrativas orientadas a la fragmentación y el desorden, además de reciclar estilos y géneros del pasado.

Según Desiderio Navarro: “Los filmes realizados durante la década del noventa, en su gran mayoría devienen experimentos semióticos que “cuestionan, subvierten, desconstruyen, o simplemente canibalizan eclecticamente estilos del pasado, los hacen objeto de copia, pastiche, parodia, ironía.” (Navarro, Desiderio 2006)

Un homenaje con aires diferentes, es decir, menos paródico resultó *Reina y Rey*, de Julio García Espinosa, devenida un sincero tributo al Neorrealismo Italiano y en especial a Cesar Zavattini. El filme aborda el conflicto migratorio desde una perspectiva nostálgica al narrar la historia de Reina, una anciana que se queda sola luego de que los antiguos dueños burgueses de la casa donde trabajaba abandonan la isla regresando a ella años después.

El deambular de Reina buscando su perro por esa Habana derruida y asfixiante con todas las penurias que se padeció en esos duros años son el mejor tributo autoral que rindió García Espinosa al realizador italiano, su entrañable amigo y colaborador en el guión de *El joven rebelde* (1962), uno de los primeros largometrajes realizados por el ICAIC.

Desde el enfoque postmoderno del pastiche y la relación dialógica hay que reconocer que resulta casi evidente el diálogo que entabla dicha cinta con su antecesora la neorrealista *Umberto D*, dirigida por el binomio Roberto de Zica- Cesar Zavattini.

Sólo que en la versión cubana García Espinosa invierte los roles genéricos al sustituir el anciano del clásico neorrealista por una anciana cubana cuya única compañía es el perrito Rey. En lugar de una Italia devastada por la guerra ante nuestros ojos se devela con total realismo una Habana en ruinas, asfixiada por la escasez y la filosofía de supervivencia, una realidad caótica narrada desde la reconstrucción paródica del Neorrealismo Italiano.

2.2 LA ENTRADA DEL NUEVO MILENIO: ¿CONTINUIDAD O RUPTURA?

Interpretar el cine cubano de los primeros años del siglo XXI implica mirar con una perspectiva crítica ese pasado reciente que fue los convulsos noventa. El cine que inicia el Nuevo Siglo en muchos aspectos representa una continuidad con respecto a lo acontecido en la etapa anterior, apreciándose a la vez marcadas diferencias en el tratamiento formal y conceptual de determinados temas, con ese afán por continuar explorando las contradicciones y conflictos de la realidad cubana de la manera menos lineal posible, desde miradas más renovadoras en su discurso estético.

Sin pretender realizar un análisis exhaustivo y detallado de cada una de las cintas que conforman un decenio que no se diferencia mucho del anterior, al menos se intentará comprender la complejidad que significó ese tránsito con sus evidentes continuidades y rupturas en cuanto a su trayectoria postmoderna.

Lo esencial no significa si continúa siendo postmoderno o no, o si ha transitado a otro estadio desconocido aún, lo fundamental es que el cine cubano se mantiene vivo y fiel a sus lineamientos fundacionales, pese a que en este tormentoso camino se haya tenido que adoptar estrategias de sobrevivencia en una industria que continúa sufriendo el impacto de las limitaciones económicas que atraviesa la nación.

Durante este periodo también se aprecia la reiteración de esquemas repetidos hasta el cansancio en dicha cinematografía. Con el advenimiento de la era digital en el cine cubano afortunadamente se respiraba aires más alentadores para esta industria gracias a la reducción considerable de los costos de producción, hecho cultural que se traduciría en evidentes beneficios para los nuevos realizadores, quienes llevaban varios años sin rodar, como el caso del mismo Humberto Solás.

Sería precisamente Solás uno de los realizadores que iniciaría el Nuevo Milenio con *Miel para Oshún*, filme donde éste se cita a sí mismo abandonando la épica viscontiana para realizar el cine que según él siempre quiso hacer, minimalista y sencillo, dedicada a la gente de pueblo, a esos rostros anónimos habitualmente ausentes en la gran pantalla, al retomar la temática migratoria desde la óptica del que regresa, especie de búsqueda de las raíces de la cubanidad a través de un viaje por la isla y las identidades fragmentadas desde una poética de la cotidianidad poco usual en su obra.

Pues con *Miel para Oshún* (2000), su primera experiencia en el cine digital se evidencia una metaforización de la nación desde la visión ovidiana de la búsqueda de las raíces. El retorno de Roberto, quien había sido trasladado desde muy pequeño a EE.UU en busca de su madre representa ese anhelo del reencuentro, no sólo con su añorada madre sino con la madre mayor: la patria. En esencia, el reencuentro con su nación de origen reafirma el eterno y azaroso viaje hacia la búsqueda de una identidad disgregada por la experiencia traumática que significó la separación, tema que retomaría años después en *Barrio Cuba* (2004), su último filme.

Esta cinta se alejaba de ese otrora cine de autor que caracterizó su obra desde sus inicios. En cambio otros críticos la conciben como una cinta que apelaba al melodrama como una forma facilista de manipular los sentimientos del público.

En su momento, críticos y espectadores consideraron que el filme explotaba desmedidamente el lado más decadente de determinadas zonas de la Cuba actual. En ese sentido la atmósfera dramática que despliega la cinta acentúa dicha condición y por cruda que pueda ser tenemos que aceptar, sobre todo en ese realista desenlace en el cual Magalys se casa con un extranjero para buscar ese anhelado futuro que su medio no le posibilita alcanzar, inmolándose por su familia.

De ninguna manera su testamento fílmico ha sido decadente, sólo que la reiteración de nuestra realidad resulta a algunos incómoda, hiriente, quiero añadir entonces que esa no es la Cuba que estamos acostumbrados a ver hasta la saciedad en las telenovelas.

Según el propio Solás: “Si *Barrio Cuba* es para algunos sentimental, melodramática o manipuladora de emociones, ello estará en dependencia del gusto o las aversiones estéticas de cada cual. Si, por el contrario, resulta una obra genuina, válidamente catártica en una gran mayoría, entonces me inclino a pensar que tuve razón en ejecutarla y que ella expresa con legitimidad esa subcorriente de complicidad que denominamos cubanía.” (Joel del Río 2006)

Barrio Cuba también posee la cualidad de establecer relaciones dialógicas hacia el interior de su propia obra y con otras voces, expresión de esa intertextualidad que acompañó su cine. Varios ejemplos ilustran el uso del recurso intertextual, desde aquella escena en la cual Enrique Molina expulsa a su hijo Willy por homosexual, guiño que nos remite a *Video de familia* (2001), de Humberto Padrón, hasta ese dramático reencuentro entre padre e hijo, poético y aceptado autohomenaje que se realiza a sí mismo este coloso de nuestro cine, lanzando de esa manera un diálogo no sólo con el final de *Miel para Oshún*, cuando Roberto encuentra a su madre, sino también con la tercera historia de *Lucía*.

La esencia sobre la cual se articula el discurso estético que expone *Barrio Cuba* fue definida por el realizador en una ocasión: “Tan sólo quería hacer una película sincera, un testimonio de la época en que vivimos. Lo más importante son los valores que

intenté resaltar. La solidaridad, la reunificación familiar, la unidad nacional, en un momento en que estos valores se ven amenazados. Mi gran reto era hacer un cine tremendamente humanista, que revelara la idiosincrasia y la realidad del cubano, sin caer en la sensiblería, pero tampoco con miedo a enfocarme plenamente en lo emocional. Es una especie de vuelta a la semilla, de búsqueda emocional del tiempo perdido. Lo que busco no es la aprobación de la crítica ni de las instituciones, sino apenas ganarme la complicidad del espectador, y que esté reflejada su situación existencial. No creo haberla hecho por narcisismo, sino por la comprensión de cuál debe ser mi rol como cineasta, para conmigo y ante los demás. (Joel del Río 2008)

Según Rufo Caballero: “Todo el cine de Solás no hizo sino adentrarse en los recovecos, en las entrañas, en las trabazones más profundas de lo cubano, del cubano, de la Revolución, de lo que ha sido nuestra historia. Pudiera decirse que Humberto repensó Cuba en sus películas, la imaginó otra vez, la describió como el mejor pintor, la desnudó y la compartió con sus mejores hijos.” (Caballero, Rufo 2008a)

Evidencia de una nefasta continuidad en el cine cubano fue la lamentable reiteración de fórmulas explotadas hasta la saturación con la aparición de comedias fallidas y escapistas como *Perfecto amor equivocado*, de Gerardo Chijona, *Las noches de Constantinopla*, de Orlando Rojas, su última entrega antes de marcharse definitivamente de la isla, *Entre ciclones*, ópera prima de Enrique Colina, cinta que indaga en problemáticas que aún laceran esta sociedad, como la marginalidad y la prostitución.

Lamentablemente este salto a la ficción no estuvo a la altura de la hondura alcanzada en sus documentales anteriores, como *Chapucerías*, *Jau*, *Estética*, *Quien bien te quiere te hará llorar*, los cuales lanzaban una crítica aguda hacia determinados problemas presentes en la sociedad producto de determinados errores en el modelo socialista cubano.

Casi todos estos filmes prologan las poéticas feístas, desaliñadas y escapistas que cultivaron largometrajes como *Un paraíso bajo las estrellas*, de Gerardo Chijona, *Hacerse el sueco*, *Kleines Tropicana*, de Daniel Díaz Torres, resultados fallidos e inferiores con respecto a la incomprendida *Alicia en el pueblo de Maravillas*.

Con respecto a la prolongación de esta tendencia populista en la actual década, el crítico Frank Padrón Nodarse señala: “Lo más grave en el cine cubano de ficción de los noventa fue un grupo de comedias que salieron a la palestra en los finales, películas vacías, falsas, escapistas, que retomaban aquel ambiente de la década anterior abocado al populismo y lo circunstancial, películas que aprovechaban el chiste más ramplón, fácil como vehículo de una comunicación directa pero intrascendente que no dejaba sedimento al espectador. Cine turístico, en el peor sentido, parecido en sus abundosos defectos...con escasos logros que se perdían ante la demasía de sus errores, y es lamentablemente, un cine que inauguró el nuevo siglo y el nuevo milenio, como una rémora del decenio anterior.” (Padrón Nodarse, Frank 2003)

El crítico de Joel del Río también cuestiona esa nefasta reiteración al afirmar: “Mientras el cine postmoderno, incluso el más comercial, encarna el triunfo de la visualidad, la sublimación de la imagen movimiento, me refiero a la tendencia que marcan las últimas obras de Wong kar Wai, David Lynch, Lars Von Trier o David Cronenberg, el cine cubano más reciente se abroquela en la sociología, en el reportaje costumbrista, en la discursividad plana, o recurre cansinamente a la autoría de pertinaz vocación literaria.” (Joel del Río 2008)

Joel del Río es uno de los tantos críticos que ha estudiado el cine cubano realizado en la recién finalizada década, quien ha percibido su estancamiento estético, más bien por la reiteración de un discurso que va siendo retórico, por la pobreza de los guiones y del lenguaje, que por los archiconocidos problemas de producción. Pareciera que éste se resiste a escapar del folklorismo, el feísmo y las temáticas localistas, en lugar de situarse a la altura de una postmodernidad que por muchos detractores que pueda tener es un hecho irreversible.

Después de la experiencia rupturista que significó *El elefante y la bicicleta*, Juan Carlos Tabío correría un riesgo similar con la comedia *Lista de espera* (2001), basada en un cuento de Arturo Arango, devenida un mosaico de citas procedentes de las más variadas fuentes, desde el Buñuel de *El ángel exterminador* al Alea de *Los sobrevivientes* y *La muerte de un burócrata*, sobre todo éste último, de quien fuera su más ferviente colaborador, tan es así que en una escena de la película las personas atrapadas en este universo kafkiano que es la terminal se parodia el almuerzo

lezamiano de la antológica *Fresa y chocolate*, lo cual convierte esta cinta en un incuestionable homenaje al desaparecido realizador, tal como lo hiciera algunos años atrás Arturo Sotto con *Amor vertical*.

La diferencia entre ambas parodias radica en que Sotto se inclina hacia una intertextualidad que no disimula la fuente, el referente, más bien una trasntextualidad tendenciosa, incluso a veces forzada, en cambio Tabío se inclina más por la sutileza y la cita más elaborada.

Ahora bien, lo postmoderno que subyace en *Lista de espera* no radica solamente en su alta densidad hipertextual. La apelación a este recurso no es lo que define el rumbo postmoderno del mapa fílmico cubano en estas dos últimas décadas, sino las agudas metáforas sobre la búsqueda de las utopías individuales en la mayoría de esos filmes y esa poética plural que se inclina por demoler la narración aristotélica, lo que rinde tributo a la máxima de Godard cuando afirmó: "Me gustan los filmes que poseen una introducción, un desarrollo y un desenlace, pero no necesariamente en ese orden." (García Borrero, Juan Antonio 2002)

Una mirada introspectiva y existencial sobre la realidad cubana se aprecia en la filmografía de Juan Carlos Cremata, formado en el mundo teatral y egresado de la EICTV, quien ya había dado muestras de irreverencia formal en sus dos primeras obras, *Oscuros rinocerontes enjaulados* y el documental con tono experimental *El Encanto, La Época y Fin de siglo* hasta llegar al éxito que significó el largometraje *Nada* (2001)

Nada se adentra en el eterno dilema que ha significado en la Cuba contemporánea permanecer en la isla o partir. Ese es el conflicto de Carla, una joven que se resiste a aceptar la rutina que implica abrir cartas todos los días en un correo, hasta que un día descubre que puede influir positivamente en la vida del resto de las personas y así darle un sentido a su propia vida, convirtiéndose la cinta en una exploración sobre el sentido de la existencia en una realidad donde escasean las oportunidades, las ilusiones y los sueños.

En su esencia, *Nada* aborda el conflicto que representa para ella permanecer en la isla o macharse a Miami para reencontrarse con sus padres. La dimensión postmoderna de la cinta no sólo descansa en su tratamiento del pastiche satírico

costumbrista, fiel tributo a la comedia cubana, en determinadas licencias poéticas con la gramática fílmica, desde los intertítulos, el ralenti, los efectos especiales que imitan el rallado sobre el celuloide, entre otros, sino por penetrar una vez más en la complejidad del individuo de este Nuevo Siglo, lo cual cobra vital importancia para el cine cubano, habituado durante décadas al distanciamiento con la problemática existencial del sujeto.

Humberto Padrón, quien en los inicios de la década debutaría con el medimetraje *Video de familia* es otro de los nuevos realizadores cubanos que ha aportado aires renovadores al cine cubano sobre todo por la osadía estética que implicó su realización de este medimetraje fruto de sus tesis de diploma en el ISA.

Video de familia devela la continuidad de posiciones erróneas supuestamente superadas hoy en día, pero que definitivamente aún no han visto su total solución, tales como la homofobia y ese absurdo resentimiento hacia el que emigra. Desde una lectura semiótica la posición de Cristóbal, el padre de familia, representa esa generación que aún se resiste a limar las asperezas con ese sector cubano radicado en EE.UU que por intolerancias y dogmatismo imperantes en el contexto actual se vio forzado a emigrar, intolerancia que explica la negativa de Cristóbal a aceptar el regreso de su hijo.

Para el crítico de cine Dean Luis Reyes “*Video de familia* tiene otro fundamento en la acción de develar y mostrar el discurso oculto de una sociedad que se debate puertas adentro. La ocultación funciona a manera de mecanismo de abrigo bajo el cual desplegar posturas no consultadas con la opinión dominante, pues expresan el cuestionamiento tácito, cuando no la negación, de esa dominación.” (Reyes, Luis Dean 2003)

Con este medimetraje el cine cubano se despertaría entonces de un prolongado letargo estético en ese afán por recuperar su vocación provocadora en el espectador haciéndolo reflexionar sobre las problemáticas de una realidad compleja como la cubana.

En el plano narrativo, el gran aporte de *Video de familia* radica en la utilización de un personaje ausente, pues en torno a éste se articula el conflicto que expone la trama, elemento narrativo que no tiene precedentes en la historia del cine cubano, aquí no se

utiliza el narrador, además de la utilización de la cámara en mano, recurso que posee sus antecedentes en el cine cubano de los sesenta, en largometrajes como *Lucía y La primera carga al machete*, pero en *Video de familia* adquiere un sentido totalmente distinto.

Otra mirada cuestionadora sobre la realidad cubana con afanes postmodernos lo ofrecerá Enrique Álvarez con su largometraje *Miradas* (2001), quien en los noventa sorprendiera con la hermética *La ola* (1994). En esta ocasión Enrique se sumerge en las complejas relaciones de pareja en la Cuba contemporánea para narrar de manera paralela la historia de una mujer que regresa a Cuba luego de largos años de exilio.

La composición fragmentada de microrrelatos que aparentemente no guardan relación entre sí sitúan el filme dentro de esa línea postmoderna que tiende a ofrecer un discurso agónico y nihilista sobre la realidad, incluso hasta voyeurista—recuérdese el personaje que observa la cotidianidad de estos seres con un prismático y la ciudad misma, especie de guiño con la secuencia del telescopio en *Memorias del subdesarrollo*.

A modo de conclusiones, si algo ha logrado la cinematografía cubana en estas dos últimas décadas, ahí están los filmes para confirmarlo, es haber captado con un realismo no exento de manipulaciones las complejidades de una realidad no superada, desde sus múltiples matices, construyendo un relato lo más fiel posible sobre la identidad nacional, donde el individuo no representa una parte imperceptible de una historia colectiva, sino todo lo contrario, sus más inverosímiles alternativas de sobrevivencia en la permanente construcción de la utopía individual son parte indisoluble de la lucha de la nación por preservar su emancipación.

El tránsito a la postmodernidad en el cine cubano se ha desarrollado de manera tardía, al igual que otras corrientes estéticas cuyo arribo a la isla se ha materializado varios decenios después de su anuncio en el contexto internacional. En el caso de Cuba, las razones que explican ese tránsito tardío se deben más a coyunturas ideológicas derivadas del contexto que a limitaciones estéticas propiamente, las cuales han influido en la creación cinematográfica y artística en general.

Según lo expuesto en este capítulo, en el cine cubano de finales de los sesenta ya existían modestos antecedentes que evidenciaban una estética rupturista con evidentes matices postmodernistas a tono con los reclamos sociales y políticos de una cinematografía que había experimentado profundas y radicales transformaciones con el surgimiento del ICAIC a inicios de la Revolución.

No sería hasta finales de los ochenta que se produce una apertura ideológica en la sociedad cubana alentada por el Proceso de rectificación errores y tendencias negativas iniciado desde 1986, etapa en la cual el cine cubano comenzaría a mostrar síntomas de una paulatina ruptura con el prolongado letargo estético en que se encontraba para adoptar formas de expresión menos complacientes y más a tono con la estética postmoderna que vivía la cinematografía mundial.

El filme que marca este momento de transito es indudablemente *Papeles secundarios*, continuidad que alcanzaría su máxima expresión a través de cintas como *Fresa y chocolate*, *Madagascar*, *La vida es silbar*, *Amor Vertical*, *Pon tu pensamiento en mi*, *La ola*, entre otras cintas realizadas durante los noventa que asimilarían las nuevas formas de expresión que posee el cine postmoderno, tendencia que se mantuvo de alguna manera con la entrada del Nuevo Milenio.

La tesis sostenida por Juan Antonio García Borrero en relación a la existencia de poéticas fílmicas inconexas en el cine cubano de los noventa, cuya falta de búsqueda expresiva común en términos de lenguaje sería su principal limitación, también se prolongaría como una realidad ineludible en el cine que inaugura y ahora concluye la primera década del Nuevo Milenio, lo cual no invalida la presencia de una vocación y tendencia postmoderna entre algunos realizadores que se empeñan en ofrecer una mirada nueva y a tono con los nuevos tiempos al cine cubano, a diferencia de otros que continúan aferrados a un modelo de representación que había dado síntomas de agotamiento desde finales de la década del ochenta y que lamentablemente aún persiste como una rémora heredada de decenios anteriores.

Capítulo III

Una lectura postmoderna del cine de Fernando Pérez

El estudio de la filmografía de Fernando Pérez desde la perspectiva que sustenta esta investigación se torna una tarea ardua y sumamente compleja, dado lo polémico que resulta una interpretación de sus filmes desde los cánones estéticos y expresivos de la postmodernidad en un contexto tan complejo y crucial para la historia de la nación como las dos últimas décadas del siglo XX.

Aunque abundan los estudios y análisis sobre su cinematografía publicados en revistas especializadas como *Temas*, *La Gaceta de Cuba*, y *Cine cubano*, además de otros textos escritos por voces autorizadas de la crítica cinematográfica en Cuba, el análisis de su obra desde el enfoque postmoderno resulta inédito hasta este momento. Se ha esbozado elementos que de alguna manera tributan a esta lectura, pero aún no se ha logrado sistematizar estas ideas en un texto coherente con este objetivo que persigue la presente investigación. El siguiente capítulo intenta materializar tan complejo objetivo.

Desde *Hello Hemingway* (1990), a *Suite Habana* (2002), sus filmes se tornan documentos reveladores de una época que sacudió la sociedad cubana con sus bruscos e inesperados acontecimientos. Es un cine que “no propone lecciones de ética o algo así, sino que deviene un minucioso inventario de esos detalles que escapan al ojo del historiador o periodista al uso, de allí que los conflictos se desarrollen en un escenario, más que social o político, emocional.” (García Borrero, Juan Antonio 2009)

Cualquier intento por interpretar el cine de Fernando Pérez desde códigos narrativos y estéticos transparente está condenado de antemano al fracaso. Sus filmes nunca han dejado de provocar al espectador. A diferencia de otros cineastas que han optado por formas de expresión más convencionales, su obra no se deja atrapar por rebuscamientos estilísticos de ningún tipo sin hacer tampoco concesiones con fórmulas dramáticas populistas devenidas la mayoría de las veces retóricas.

La gran mayoría de los críticos y estudiosos del cine cubano coinciden en que Fernando Pérez ha sido el cineasta que ha ofrecido la imagen más fidedigna de la crisis que experimentó la sociedad cubana en los noventa, al explorar los conflictos existenciales más agudos del sujeto desde una dimensión intimista e introspectiva. Nadie como él ha logrado captar las esencias de la realidad cubana a través de la capacidad expresiva de las imágenes, al explorar los conflictos más íntimos del sujeto en esta nueva y convulsa época. El público que acude a ver sus películas se identifica en las historias que éstas narran, al encontrar en ellas referentes ante sus conflictos y problemas.

Esas son las razones que de una manera u otra justifican la tesis sostenida por el estudioso del cine cubano Juan Antonio García Borrero cuando afirmó que “casi todos los implicados en la creación y estudio del cine cubano convienen en reconocer que los noventa pertenecieron a Fernando.” (García Borrero, Juan Antonio 2002)

Los personajes que componen sus filmes no son aquellos que habitualmente muestran las telenovelas, sino individuos que luchan contra los avatares cotidianos sin renunciar a sus sueños. Esa imagen superficial y folclorista del cubano como un ser dado a las extroversiones más burdas, a lo vulgar y al continuo choteo con su realidad queda deslegitimada en sus filmes.

La imagen de Cuba que proyectan sus filmes nada tienen que ver con las guías turísticas. Según el propio realizador. “Siempre he pensando que nosotros los cubanos, aunque somos mayoritariamente extrovertidos, tenemos nuestros momentos de silencio e introspección.” (Martínez Tabares, Vivian 2004)

Comprender su obra requiere de una mirada profunda no sólo por las transgresiones formales que la acompañan, sino por reflejar el traumático tránsito que sufrió la sociedad cubana cuando arribó a los noventa. Sus filmes devienen un desgarrador testimonio del impacto que significó para la nación cubana el advenimiento del Periodo Especial, aunque no sea ese precisamente éste el calificativo idóneo para caracterizar ese inusual momento histórico tan bien captado en su obra.

Sin embargo, tampoco se percibe en ellos ese aliento pesimista que algunos le han adjudicado. Si un rasgo define a los personajes de sus cintas es la capacidad de resistencia a un medio adverso y la persistencia en alcanzar las utopías individuales.

En medio de un panorama tan desolador e incierto como la Cuba de los noventa, cintas como *Hello Hemingway* (1990), *Madagascar* y *La vida es silbar* niegan rotundamente una de las más sonadas defunciones que el postmodernismo más conservador haya proclamado: el fin de la Historia y de las utopías. Lo único que ha cambiado en estas últimas décadas es el sentido y la visión histórica de un concepto originado con el pensamiento más avanzado de la modernidad.

Sin ocultar una realidad ineludiblemente apocalíptica, nadie puede cuestionar que el cine de Fernando Pérez devela la eterna aspiración del individuo por conquistar las utopías individuales, sus más preciados sueños, sobre todo ese afán por explorar los conflictos menos visibles del ser humano. El éxito que significó *Clandestinos* representó en su momento su entrada con broche de oro a la Historia del Cine cubano, sin percibirse aún en aquella prematura incursión en la ficción una orientación estilística determinada.

Sus definiciones estilísticas comienzan a esbozarse desde que rueda *Hello Hemingway*, donde establece modestas rupturas con los metarrelatos del periodo anterior al comenzar a develar sus reales pretensiones narrativas, las cuales diferían en muchos aspectos con todo lo realizado en la isla en materia fílmica hasta ese momento. Por primera vez el protagonista de la Historia ya no es el típico héroe que ha acompañado la epopeya revolucionaria, ni tampoco aquellos jóvenes que se sumaron a la lucha clandestina contra la dictadura de Batista en *Clandestinos*.

Esta vez la heroína es una adolescente que sueña con convertirse en escritora en un pequeño poblado de Cójimar, en el mismo contexto que se ubica la epopeya de *Clandestinos*.

Aunque *Hello Hemingway* no haya sido una cinta con pretensiones rupturistas en el plano estético, ni tampoco narrativo, representa una mirada distinta con respecto a lo realizado anteriormente, al develar un matiz intimista e introspectivo que acompañará sus restantes filmes.

De cierta manera sus filmes heredan aquellas estéticas de autoría que cultivaron cineastas como Andrei Tarkovski, Bergman, Jean Louis Godard, Eric Rohmer, François Truffaut, entre otros realizadores que revolucionaron el lenguaje fílmico durante la etapa en que el cine cerraba la modernidad y comenzaba su trayectoria postmoderna.

El filme que anuncia el arribo definitivo a la postmodernidad dentro del cine cubano y específicamente en su filmografía es *Madagascar* (1994), basado en el texto literario "*Beatles vs Duran Duran*", de la escritora Mirta Yáñez, publicado en 1988, medimetraje que capta como ningún otro la asfixiante atmósfera que caracterizó una etapa crítica en la vida de la nación, convirtiéndose de esa manera en una aguda metáfora sobre alienación y la asfixia colectiva en un momento de crisis, al abordar problemáticas universales como la incomunicación, la frustración, la soledad y los conflictos intergeneracionales.

En apenas cuarenta y cinco minutos de duración narra la vida de seres alienados que buscan la felicidad en un espacio mítico e ideal. Sus primeras imágenes metaforizan esta búsqueda a través de unos ciclistas ensimismados en su bregar cotidiano, lo cual tiene como referente la serie pictórica *Realidad, 94*, de René Montero.

Tanto el lienzo de Montero como dicha escena conforman todo un ícono visual que recoge las esencias que marcaron la realidad cubana de mediados de los noventa, estereotipada en muchas comedias realizadas durante esos años.

La manera en que irrumpe este medimetraje, con ese silencioso pedaleo, a ritmo de ralenti, metaforiza esa atmósfera turbulenta y sombría que acompañó aquellos azarosos años con esos personajes en ciclo luchando por vencer la inercia y las vicisitudes cotidianas en un contexto hostil y decadente. (Véase Anexos 10)

Según Juan Antonio García Borrero: "No sé si ha sido consciente e inconsciente, pero en todas estas películas descubro una brillante debilidad por mostrar el lado más cotidiano de la vida, el más humano: todos sus personajes habitan la estancia de esa imponente mansión conocida por Historia. Son seres sumergidos en las sombras laterales del relato historiográfico. Sus películas son ese espejo ante el cual me reconozco y me estremezco." (García Borrero, Juan Antonio 2009)

Al igual que Tomás Gutiérrez Alea y Humberto Solás, la filmografía de Fernando Pérez hay que leerla desde la óptica de lo autoral, es decir, el llamado cine de autor, teoría que se desarrolló a mediados de los sesenta. Durante esta década un grupo de críticos de cine franceses pertenecientes a la revista Cahiers du Cinéma e inspirados, entre otras cosas, por el texto de 1948 "La Cámara Pluma" de Alexandre Astruc, comienzan a plantearse interrogantes acerca del rol del "auteur", o realizador, dentro de una película. Precisamente durante dicha década se consolida este término del lenguaje cinematográfico tan utilizado hoy en día para diferenciar dicha producción a lo realizado por los grandes estudios.

En su cinematografía se percibe una sólida comunicación intertextual y dialógica con algunos textos de la plástica contemporánea, tales como la serie pictórica *Realidad 94*, de René Montero, el lienzo *El imperio de la luz*, del pintor expresionista René Magritte, y el cuadro *Los Niños*, de Fidelio Ponce. (Véase Anexos 11, 12 y 13)

Las lecturas que pueden derivarse de la escena en que Laurita llora ante el mítico lienzo *Los niños* de Fidelio Ponce devela tantas interpretaciones como espectadores haya, desde sensaciones como angustia ante la miseria y la grisura que emana del cuadro hasta la soledad y necesidad de espiritualidad de un personaje ubicado en un contexto para nada ajeno a las múltiples significaciones contenidas en dicho referente.

Entre esos referentes visuales el principio de la ambivalencia entre el día y la noche expuesto por Magritte en el lienzo *El imperio de las luces* se encuentra en sintonía con la atmósfera visual desplegada en determinadas secuencias de *Madagascar*, las cuales develan interconexiones entre ambos soportes textuales, sobre todo con el estado anímico de los personajes fundamentalmente a través de aquellos planos donde Laurita contempla extasiada el mundo exterior ante su ventana, estableciendo una sugerente y expresionista conexión entre su complejo mundo interior y ese mítico lugar ideal al cual ella quisiera escapar.

Una de las escenas más importantes para una lectura postmoderna del cine de Fernando Pérez es aquella en que Laura se busca con una lupa entre la multitud amorfa que aparece en la foto de un viejo periódico de principios de la Revolución, al

pronunciar la lapidaria frase: "¿Dónde estoy yo?, ¿dónde estoy yo, Dios mío?," lo cual va más allá del simple deseo de la búsqueda del individuo entre la masa, sino que requiere otra interpretación más profunda respecto a las preocupaciones existenciales del sujeto en aquella desoladora década.

Ese movimiento de cámara en picado que muestra a Laura intentando reconocerse a sí misma entre la masa revela ese anhelo tan postergado por transitar del coro social que caracterizaría dicha cinematografía en décadas anteriores a una estética más existencial, introspectiva, constantes que se repetirían en sus obras posteriores. (Véase Anexos 14y 15)

Hasta la fecha no se había apreciado en la cinematografía cubana una escena con una profundidad psicológica y filosófica de tal magnitud. Ésta marca un punto de giro decisivo en su historia dada las múltiples y complejas lecturas que se derivan de una escena devenida ícono fílmico de ese contexto y a la vez símbolo de un proceso de transición hacia la postmodernidad que experimentó indiscutiblemente el cine cubano en dicha década, idea defendida por estudiosos del tema como Enrique Colina, Juan Antonio García Borrero, entre otros de los estudiosos citados en el presente capítulo.

Indudablemente, las preocupantes que subyacen como subtextos en sus filmes no suelen ser aquellos habituales temas populistas presente en el cine cubano del decenio anterior, como el machismo o los problemas laborales, sino algo tan eterno y universal como la felicidad y el sentido de la vida, temas que superan lo local o anecdótico, lo coyuntural, lo cinscunstancial, en fin, todo lo que suele ser efímero e intrascendente para la mirada de este realizador que se empeña en penetrar el lado más insólito e inexplorado de los conflictos humanos.

Con *Madagascar* el cine cubano establecía una ruptura con esa visión localista que tanto ha limitado el espectro temático de los filmes cubanos para situarse en la órbita de conflictos universales, similares a los que atraviesa cualquier sociedad.

Si en su momento *Fresa y chocolate* representaba una notable ruptura con el populismo que invadió y continúa permeando dicha cinematografía, *Madagascar* constituye una reacción a los efectos nefastos que ha traído para el espectador

cubano la persistencia absurda de una tendencia estética afortunadamente ya superada.

Según García Borrero: “Transitábamos del carnaval redentor que representó ese otrora discurso emancipador y hegemónico pero en ocasiones excluyente al declive de un metarrelato que ansía nuevas formas de emancipación no necesariamente opuestas al pensamiento moderno. “No hay utopía emancipatoria si primero el individuo no pone en alto su autoestima: superado Schopenhauer, sabemos que una vida abúlica, sin conflictos, no es vida, pues no hay mayor obstáculo para obtener la felicidad que no poseer obstáculos que vencer.” (García Borrero, Juan Antonio 2009)

Según este autor: “Al igual que pasara en el resto del mundo en los años ochenta, en Cuba los grande sueños, los metarrelatos, según Lyotard, se vieron afectados por imprevistos cambios en lo macrosocial, y está comprobado que mutaciones de estas magnitudes suelen provocar pérdidas del sentido de la realidad, desorientación en cuanto a la ubicación de las verdaderas metas.” (García Borrero, Juan Antonio 2009)

En la sociedad cubana, después de tres décadas de experimentar un aparente orden social se producirían bruscos cambios que han amenazado no sólo la vulnerabilidad del proyecto social de la Cuba revolucionaria, sino las propias aspiraciones del individuo, obligado a detenerse y rearticular valores, normas y concepciones ante una realidad colmada de contradicciones y obstáculos.

Ese aliento existencial que posee *Madagascar* revela ese estado de ánimo colectivo que se vivía por entonces, inclinado más a la duda, la incertidumbre y las frustraciones que a la épica plural que caracterizó las décadas anteriores. El país se sumergía en una atmósfera de desasosiego que muy bien supo captar la textura visual de esta cinta gracias a la magistral fotografía de Raúl Pérez Ureta, cuya factura visual logra reforzar y acentuar sin afanes manipuladores la angustia generalizada en la sociedad en aquellos años.

Uno de los logros más significativos del cine de Fernando Pérez ha sido precisamente lograr eludir los lugares comunes, las fórmulas retóricas, el folklorismo y los estereotipos en la representación de la realidad cubana.

Para García Borrero, un filme como *Madagascar constituye una* " bellísima reflexión en torno a la comunicación humana en situaciones límites es un relato que se erige poema; que prescinde de la lógica realista, para amarnos un filme de esencias." (García Borrero, Juan Antonio 2002)

Sin lugar a dudas la cinta posee la virtud de captar instantes de alineación sin precedentes en el cine cubano, como aquella escena en que Laurita intenta tocar los peces en el río, con su mirada perdida hacia el unísono, en un ambiente sombrío, gris e indiferente. No se había percibido en el cine cubano un filme que abordara de manera tan profunda las crisis existenciales del ser humano en situaciones límites, en momentos de incertidumbre, de angustia, de frustraciones y desorientación colectiva. (Véase Anexos 16)

Se respira en el filme evidentes sensaciones de escapismo y evasión, lo cual se torna coherente con la atmósfera reinante en esos traumáticos años, algo que se aprecia fundamentalmente en aquellos planos donde se observa a los habitantes de la ciudad levantar sus brazos y pronunciar continuamente la palabra Madagascar, signo que devela desde la poesía de las imágenes ese anhelado deseo de escapar de un medio adverso.

El conflicto que atraviesa Laurita, al igual que muchas jóvenes de su generación empeñadas en la búsqueda de un sentido a sus vidas ante un presente nada alentador, representa la necesidad de la huida tan arraigada en la sociedad cubana de entonces, cuya búsqueda de respuestas y soluciones se tornaban difusas e inexistentes en un medio colmado de situaciones límites para el cubano medio.

Sus filmes devienen fuentes imprescindibles en el estudio sociológico de un contexto crítico y definitorio de la nación cubana, lo cual demuestra la capacidad del arte de mostrar un pasado reciente imposible de estudiar en archivos y museos.

Según el citado autor: "A pesar de los slogan sociales y las consignas políticas que pregonaban una inalterabilidad contextual, Cuba no pudo sustraerse del impacto de esos violentos canjes externos. La gran utopía que nutrió y legitimó la elección de un sendero colectivo durante tres décadas, se vio acosada por circunstancias y

amenazas verdaderamente insospechadas, por lo que después de tanta épica plural, una parte de los cubanos decidieron tomarse un descanso con el fin de examinarse como individuos, y preguntarse sobre la singularidad de su rol en el entramado social.” (García Borrero, Juan Antonio 2009)

Madagascar representa un momento de tránsito en el cine cubano, devela esa transición entre una década de sosiego y seguridad con su afán triunfalista de construir ese metarrelato denominado Hombre Nuevo, a un periodo de caos y desesperanza donde la construcción y búsqueda de ese ideal quedaría interrumpida hasta hoy en día, aunque aún el proyecto social cubano persista en salvar tan noble y hermosa utopía.

Según palabras del propio Fernando Pérez en entrevista concedida a Mercedes Santos Moray para el libro *La vida es un silbo*, obra de obligada consulta para los que intenten acercarse al estudio de su obra: “Sentía que la película que hiciera de la realidad cubana de los noventa no podía partir del testimonio ni de la crítica inmediata que constata hechos, ni de lo circunstancial. Sino que tenía que ir un poco más allá, y siempre partiendo de la temática humana, de la propia dimensión humana de los personajes, para trabajar el tema de la incomunicación y los conflictos. Sentía que el conflicto generacional podría ser el tema que me sirviera para buscar ese costado subjetivo, interior de una crisis social. Y para llevarla a la pantalla en los momentos en que esa crisis, de los años noventa, comenzaba a ser cada vez más fuerte y cómo se reflejaba dentro del individuo.” (Santos Moray, Mercedes. 2004)

Si el Charlot de *Tiempos modernos* se sentía impotente ante los engranaje de esa voraz maquinaria que lo absorbió volviéndolo parte insignificante de un universo deshumanizado, de una manera similar concebía su realidad Laurita y los restantes personajes que pueblan el filme.

Estos personajes se refugian en una aparente felicidad, ensimismados sufren en silencio, recuérdese la escena en que Laura cuenta la anécdota de los ratones a su hija mientras prepara la comida, al estallar súbitamente en una crisis de histeria: ¡Todo me sale mal coño, todo me sale mal!, expresión de tanta angustia acumulada.

De esa manera Fernando logra captar aquí la esencia de la desesperación en sus múltiples emociones.

Según Fernando Pérez: “La satisfacción más grande que poseo con *Madagascar* es sentir que ahí está el sentimiento de un momento de la historia de mi país, de mi generación y de la generación que nos continúa. Muchas veces yo he estado en la calle, caminando, y me he encontrado gente que se me ha acercado y me lo ha dicho. Como en una ocasión en una tienda se me acercó una señora que yo no conocía y me dijo: ¿Usted es el director de Madagascar? Déjeme decirle que esa profesora universitaria que está en esa película era yo, y su película me cambió la vida.” (Santos Moray, Mercedes. 2004)

El medimetraje posee un tratamiento existencial e intimista sobre la emigración que escapa a lo anecdótico y lo circunstancial, al penetrar más en la subjetividad del sujeto que siente la necesidad de escapar de un medio caótico y carente de perspectivas para la realización del ser humano.

Este medimetraje apela a un lenguaje metafórico y agónico al construir una atmósfera que comunica muy bien el espíritu de asfixia imperante en esos años. Según el propio Fernando Pérez: “Cuando comienza el Periodo Especial no quería que la mirada de mi contemporaneidad fuera una constatación periodística. Nada que tuviera que ver con la realidad inmediata a un nivel muy directo, sino hacer un cine de introspección, y eso lo comienzo a notar con mucha gente de mi generación y comienzo a vivir ese momento de incertidumbre, de frustraciones, de callejón sin salida, de túnel...Quería que el cine que yo hiciera fuera un salto.” (Santos Moray, Mercedes. 2004)

No es casual que la historia que narra *Madagascar* concluyera en ese mismo túnel, esta vez no con mismo los ciclistas que pedaleaban intentado vencer el hastío y la inercia en la secuencia inicial, sino con Laurita y su madre adentrándose en un espacio sombrío e impredecible, incluso desconocido.

Esta escena final metaforiza ese estado de incertidumbre que experimentaba la nación ante una crisis que irrumpe de manera violenta y donde las soluciones escapaban al alcance del cubano medio, quien tuvo que rearticular una serie de

esquemas de pensamiento y normas para sobrevivir en un contexto tan difícil y turbulento como la Cuba de los noventa. En ese sentido el túnel posee una carga semiótica de la cual se derivan los más inverosímiles significados. Las generaciones que más sufrieron los dramas del contexto pueden identificarse con éste código desde distintas dimensiones. (Véase Anexos 17)

Madagascar, aunque posee una estructura narrativa poco convencional no logra alcanzar la complejidad cinematográfica que expone la cinta *La vida es silbar* (1997), compuesta por varias historias interconectadas entre sí, al mostrar una serie de personajes que intentan materializar sus aspiraciones en un medio adverso y colmado de dificultades, desde El Pidio, un buscavidas que roza los límites de la marginalidad, quien se enamora de una turista que visita la isla en busca también de su felicidad, Mariana, una joven bailarina que lucha contra un sinnúmero de avatares por tal de conseguir el papel de Gissel, y Julia, quien se desmaya cada vez que escucha la palabra sexo.

Estos son los personajes que componen los microrelatos que conforman *La vida es silbar*, personajes sin nada de excepcionalidad, así suelen ser los seres que han conformado la mayor parte de la filmografía de este singular realizador.

Uno de los aportes de Fernando Pérez en el plano narrativo radica en haber introducido una especie de narrador que se involucra en la propia diegésis del filme, ocupando el rol de personaje que juega con el destino del resto de los protagonistas de esta anticonvencional historia, lo que Rufo Caballero suele denominar como narrador heterodiegético. (Véase Anexos 18)

La vida es silbar, al igual que su filme anterior, deviene una especie de experimento semiótico donde Fernando Pérez transgrede las claves de la dramaturgia tradicional, al presentar una estructura diegética que rompe considerablemente el canon aristotélico legitimado por la narrativa clásica, tan utilizada en la cinematografía mundial hasta mediados de los sesenta, como bien se analizara en el epígrafe 2.4 del capítulo anterior.

Indudablemente la composición diegética del filme resulta más compleja que sus experiencias anteriores al apelar a la fragmentación con las llamadas microhistorias, a la vez que demuele las fronteras existentes entre la ficción y el documental con un sentido experimental poco usual en el cine cubano, exponiendo una alta densidad intertextual a través de múltiples referentes extraídos del mosaico del acervo de la cultura cubana, desde la Santa Bárbara con la cual dialoga El Pidio en ese momento definitorio donde escucha el llamado de Cuba, al pronunciar la lapidaria frase de “puedo olvidar tus olvidos”, con toda la carga semántica que posee dicho parlamento en aquel contexto.

La narradora que interpreta Bebé Pérez adquiere un sentido de la omnisciencia no solamente discursivo, sino también activo y participativo al asumir el rol de personaje en torno al cual gravita una de las incógnitas de la crisis que atraviesa Julia, quien se libera en aquella conmovedora escena donde el transgresor psiquiatra interpretado por Rolando Brito grita a los cuatros vientos palabras tan demoledoras como doble moral, oportunismo, sexo, entre otras verdades que provocan desmayos masivos, sutilezas moralizantes que trascienden lo circunstancial hasta llegar a la actualidad. (Véase Anexos 19)

La secuencia final de *La vida es silbar* toma como referente el desenlace de su filme anterior, cuando Laura y su madre transitan por un túnel en el cual no se vislumbra una salida, acompañados por otras personas que también han emprendido un viaje similar. La analogía intertextual entre ambas escenas radica en que el final de *Madagascar*, hasta cierto punto desdramatizado, aparenta no ofrecer una solución definitiva para los conflictos que atraviesan los personajes, su alienación, pero *La vida es silbar* sitúa a sus personajes en un espacio donde se reencuentran los microrelatos que componen la diégesis, las distintas historias que convergen en un punto común: la Plaza de la Revolución. (Véase Anexo 20)

La otra analogía textual entre ambas cintas descansa en el hecho de que todos los personajes deciden romper con el medio e intentan alcanzar la felicidad, sin importar donde está se encuentre, pero lo que resulta desconcertante en *La vida es silbar* es ese inesperado desenlace que sorprende al espectador, para quien la historia ha

concluido, insertándose un relato que deviene una parábola sobre el futuro de la nación en el 2020, con esos personajes silbando en espera de ese anhelado e incierto futuro. (Véase Anexo 21)

Otro elemento que junto a las fragmentadas historias que componen la cinta refuerza su condición intertextual y postmoderna es el tratamiento paródico y rupturista entre las fronteras del documental y la ficción, sobre todo en aquella secuencia del encuentro de El Pidio con la turista en el malecón habanero, cuando se observa el juego lingüístico que representa las expresiones del rostro de Bola de Nieve en su dialogo con el citado personaje, es decir, en la narración no sólo la narradora muta como personaje al involucrarse en la historia, sino que la misma imagen documental del cantante establece un diálogo con la situación dramática expuesta en la trama.

De esa manera su realizador abría una puerta para futuros senderos expresivos que alcanzarían su máximo nivel de expresión con la experiencia que significó *Suite Habana*, cinta situada también en punto de tránsito, entre la última década del siglo XX y la primera del Nuevo Milenio.

El origen de este documental de ochenta minutos de duración partió de la propuesta que le hiciera el productor español José María Morales, con quien ya había trabajado anteriormente en *“La vida es silbar”*, de participar en un proyecto para la Televisión Europea titulado *“Ciudades invisibles”*, consistente en recrear a través del cine la cotidianidad de una ciudad, proyecto a través del cual cineastas de la talla de Arturo Ripstein, Víctor Gaviria y Pablo Trapero, retratarían cinematográficamente sus respectivas ciudades.

En *Suite Habana* culmina un proceso de maduración estética y estilística cuya trayectoria se había iniciado desde su etapa como documentalista con obras como *Mineros*, pasando por los éxitos que han significado los filmes analizados hasta aquí para alcanzar una dimensión insospechada en la consolidación de una poética inédita hasta ese momento en la historia del cine cubano, al trasladar a la pantalla la existencia anónima de seres que viven en la Habana, no aquella Habana estereotipada en tantas cintas cubanas, sino otra interpretada y descubierta por el lente de Fernando Pérez.

En relación a ese afán rupturista en su filmografía tan dada a demoler las fronteras genéricas tradicionales del audiovisual, el mismo realizador ha expresado lo siguiente: "Creo que los géneros, en el cine actual, pueden perder sus fronteras. Hay películas de ficción tan enraizadas en la realidad que pueden tener valor documental y hay documentales que pueden alcanzar la dimensión dramática de la ficción. Y eso es lo que quise dar en *Suite Habana*." (Santos Moray, Mercedes. 2004)

Fernando Pérez nunca ha sido un realizador que se ha expresado en términos expresivos convencionales. Pues desde *Clandestinos*, a finales de los ochenta, indiscutiblemente la más académica y formal de sus propuestas, ya revelaba aspiraciones de alejarse del tradicional modelo de narración aristotélico aceptado en el cine cubano como norma inviolable por los realizadores.

Según el realizador Daniel Díaz Torres: "*Suite Habana* es una invocación poética y casi minimalista a reencontrarnos con la grandeza anónima de vidas comunes, en un día habanero cualquiera, sin que lo ilumine la épica o lo edulcore el alboroto publicitario y folklorista." (Díaz Torres, Daniel 2006)

Uno de los rasgos característicos dentro de su cinematografía es su fuente conexión intertextual con lo más vanguardista de la plástica nacional y universal. En este caso los referentes visuales extraídos de lo mejor de la plástica universal en este filme, recurso utilizado anteriormente en *Madagascar*, con una finalidad hasta cierto punto análoga a esos experimentos anteriores, al recurrir a las obras del pintor norteamericano Edward Hooper, cuya obra se ha caracterizado por abordar el tema de la soledad del hombre en la sociedad moderna, tema que ha obsesionado a este realizador.

Según Fernando Pérez: "Nuestro referente visual fueron los cuadros de Edgar Hopper, los que a través de colores intensos y de formas claramente delimitadas muestran a los seres humanos como siluetas absorbidas melancólicamente en sus propios pensamientos. Y uno, al ver esos cuadros, llega a sentir qué piensan, qué sienten, qué estremece a esos personajes." (Martínez Tabares, Vivian 2004) (Véase Anexos 22 y 23)

Para el crítico de cine Juan Antonio García Borrero: "Resulta sorprendente la soltura con que Fernando Pérez ha sabido estructurar el sentido de su relato, apelando a una organización narrativa que sabe aprovechar los planos neutros, aquellos donde los personajes, como en la pintura de Edward Hooper, no están evidenciando una intención específica para engazarlos en un discurso de clara inspiración plástica. *Suite Habana* corría el riesgo de convertirse en una pasarela interminable de instantes con escaso peso específico y, en cambio, al final a resultado ser una de nuestras más dramáticas representaciones en torno al rasgo efímero, y al mismo tiempo perdurable, de la existencia humana." (García Borrero, Juan Antonio 2009)

Otros referentes fílmicos que sirvieron a su realizador para realizar *Suite Habana* fueron los documentales *Escena de los muelles*, de Oscar Valdés, pasando por los ambientes marginales que registra *De cierta manera* (1975), de Sara Gómez, el célebre documental *Berlín, sinfonía de una ciudad* (1922), del alemán Walter Rutmann y su propia experiencia en el género con la filmación de *Mineros*, íconos visuales devenidos antecedentes fílmicos en la realización de esta inclasificable obra.

Estos referentes dentro de su obra no adquieren un sentido arbitrario, sino que develan su afán por la utilización de estructuras de comunicación ajenas a lo verbal y más apegadas a lo visual, principio que conecta su obra con lo mejor del cine silente y con la misma esencia del séptimo arte desde sus inicios. Su esencia radica en expresarse desde la poesía del silencio para captar cinematográficamente rasgos inherentes a la existencia humana. En ese sentido sus filmes devienen textos que se sustentan en un profundo conocimiento sobre aspectos cruciales de la Filosofía y la Antropología.

La cualidad de la condición intertextual en los textos fílmicos de Fernando Pérez, a diferencia de otros realizadores cubanos que se apropian de este recurso legitimado con el cine postmoderno, radica en que la gran mayoría de las cintas cubanas realizadas entre la década del noventa y mediados del Nuevo Milenio, se mueven desde la óptica de la parodia que recicla estilos del pasado desde un pastiche lingüístico congelado en el pasado fílmico, como se aprecia en los innovadores filmes *Amor vertical*, *El elefante y la bicicleta*, *Pon tu pensamiento en mi*, *Miradas*, *Nada*,

entre otras cintas realizadas desde esa mirada, en cambio el cine de Fernando Pérez se mueve más desde el prisma de la antinarración postmoderna, la representación de las otredades y la búsqueda de la felicidad. En ese sentido su pensamiento fílmico se conecta con algunas de la tesis sostenida por el postmodernismo de resistencia al abogar por la eterna búsqueda de las utopías individuales, algo tan presente en sus filmes desde la misma *Hello Hemingway* hasta *Suite Habana*, las cuales niegan de alguna manera la apocalíptica tesis del fin de la Historia. Habría que ver el sentido de la Historia en su filmografía para profundizar en tan compleja arista.

En relación a la multiplicidad de referentes en su polisémica obra, a sus deudas con determinadas tendencias cinematográficas, el propio Fernando Pérez reconoció lo siguiente: “Es cierto que al tratar personajes reales en su vida cotidiana hay un vínculo muy fuerte con el Neorrealismo y de alguna manera también con el Free cinema, pero este último es mucho más abierto, pues no se trata de filmar gente común sino de filmar hechos espontáneos. A diferencia del free cinema, en *Suite Habana* sí hay puesta en escena, que responde a la categoría de cine de ficción.” (Joel del Río 2008)

Desde una perspectiva menos complaciente resulta osado lo expuesto por la ensayista Mayra Pastrana en el libro *El valor de las pequeñas cosas*: (...) es una obra llena de sugerencias, de una visualidad muy rica y con personajes plenos y atareados en vivir a pesar de las dificultades, pero desdichadamente con algunos lugares comunes y un bordeo entre la poesía y el kitsch, no siempre salvado. Me parece interesante que haya evitado el recurso de las entrevistas, pero no siempre profundiza suficientemente en los personajes. Era un reto lograrlo sin apelar al facilismo de la oralidad, pero se desprecian fragmentos y situaciones estremecedoras. (Colectivo de autores 2008)

Con *Suite Habana* Fernando entrega al mundo un poema audiovisual sobre la cotidianidad, algo tan difícil de relatar a través del lenguaje cinematográfico, al atrapar a través de la capacidad expresiva de las imágenes instantes irrepitibles en la vida de seres que día a día viven, sueñan y luchan en una Habana que ha inspirado a poetas desde Julián del Casal hasta Gastón Baquero. Ese es el caso de Amanda, la anciana

que para sobrevivir vende maní en una esquina cualquiera de dicha ciudad. Los planos de esta anciana son los más desoladores del documental, porque a diferencia de otros personajes que aún tienen sus sueños, un motivo por el cual vivir, ésta no persigue ningún sueño, sus utopías se han extinguido con el paso demoledor del tiempo.

Cada plano donde aparece dicho personaje confirma tesis en relación a que el postmodernismo emergió como tendencia el tratamiento de historias minimalistas sobre la cotidianidad, sobre esas zonas desfavorecidas por el audiovisual cubano más convencional. Son pocos los antecedentes de poéticas de esta naturaleza en la historia del cine cubano, salvo las mencionadas en este capítulo. (Véase Anexo 24 y 25)

Suite Habana también posee la cualidad de recurrir a esas historias fragmentadas sin conexión entre sí, salvo en la secuencia de la partida de Jorge Luis, donde se observa la angustia experimentada por el personaje del médico que incursiona como payaso captada desde un expresivo y estremecedor primer plano.

La secuencia de la partida de Jorge Luis es precisamente una de las más dramáticas y originales en la toda la cinta, exponente de una poética sin precedentes en la historia del cine nacional, al captar un momento irrepetible en la vida de un ser humano, gracias a la utilización del llamado Free cinema, pues no hay puesta en escena debido a que se recurrió a la cámara oculta para registrar las múltiples emociones de los personajes que acompañaron al personaje en el aeropuerto, sus lágrimas y la tristeza contenida en esos agónicos rostros, secuencia que deviene una especie de homenaje a la secuencia inicial de *Memoria del subdesarrollo*, donde se perciben esos gestos silenciosos detrás del cristal, donde se resalta las expresiones de angustia de los personajes.

No sólo trasciende por la intensidad de las emociones que se registran, sino por la metáfora que hilvana al filmar de manera simultánea un entierro con ese magistral montaje donde se visualiza dos acciones que parecen ocurrir a la misma vez, la despedida de Jorge Luis y la muerte como otra manera de decir adiós. (Véase Anexos 26 y 27)

Haber captado esos instantes únicos e irrepetibles de la existencia humana deviene el rasgo distintivo de la poética fílmica de Fernando Pérez al representar una zona tan invisible en el discurso fílmico cubano como la otredad. Los personajes de sus cintas forman parte de esas zonas de la realidad que permanecen indiferentes hoy día para los medios de comunicación. La excepcionalidad de estos seres radica precisamente en su lucha por alcanzar los sueños pese a la adversidad del contexto.

La imagen de la realidad cubana que muestra Fernando Pérez en esta inclasificable obra este dista mucho de esa visión complaciente y retórica sobre dicha realidad. Para Dean Luis Reyes: “En *Suite Habana* se verifica el abandono de aquella búsqueda de las esencias traumáticas de la Cuba de los noventa, trasladada a partir de *Madagascar* a los terrenos del símbolo edificado, de la metarrealidad. Su filme más reciente prefiere extender esa poética grave ejecutando una inversión: urde un discurso repleto de alegorías desde el dentro del material de la realidad.” (Colectivo de autores 2008)

Lo expuesto por el crítico Dean Luis Reyes define una de las esencias que devela este documental considerado una obra maestra dentro del cine cubano, en un momento donde se pensaba que de la cinematografía cubana ya no emergerían obras trascendentes como en décadas pasadas.

En ese sentido esta obra subvirtió tal fallido pronóstico. La clave de su éxito radica en haber logrado trasladar al lenguaje cinematográfico algo tan difícil como la cotidianidad, con los momentos claves de la existencia humana, por muy efímera ordinaria que ésta sea, sobre todo esos prolongados silencios con toda su carga expresiva son unos de los recursos más utilizados por este realizador, desde *Hello Hemingway* a *Suite Habana*.

Para la periodista Ada Oramas este recurso expresivo “exige una concentración absoluta por parte del espectador, quien debe asumir el papel protagónico que le encomienda el realizador, al introducirse en ese universo preñado de símbolos, dado en acciones, miradas, gestos, a través de un entramado de capas de lecturas, sin que ello atente contra la fluidez de la acción, ni provoque ningún tipo de fisura en la puesta en pantalla.” (Colectivo de autores 2008)

Ese canon estético se percibe desde la existencial *Madagascar*, hasta alcanzar un peldaño mayor con *Suite Habana*, con ese marcado interés por registrar momentos de meditación que también forman parte de la vida del cubano medio, un ejemplo de ello es aquella escena en que el personaje de Jorge Luis acaricia un sapo, instante pletórico de melancolía, elementos que lo sitúan entre como uno de los pocos realizadores que han logrado expresar a través de imágenes disímiles instantes únicos de la existencia.

El cine de Fernando Pérez no resulta totalmente pesimista ni manipulador de emociones como algunos críticos suelen alegar. “Ni en sus minutos finales *Suite Habana* desmiente que la vida sea alguna vez sólo triunfo y placer. Nunca lo ha sido, ni lo será, por más promesas que se nos hagan de buena fe. Pero si bien es cierto que los grandes metarrelatos, a través de los cuales la humanidad se entregaba fascinada a la razón, el progreso imparable y la emancipación colectiva, resultan hoy día cada vez más difíciles de sostener, no por ello el hombre ha dejado de manifestar su feroz apetito por un mundo mejor.” (García Borrero, 2009)

A modo de conclusiones, la obra de Fernando Pérez ha trascendido como un icono no sólo del periodo de transición en el cine cubano a la llamada postmodernidad, sino también como paradigma de un contexto histórico social decisivo y definitorio para la supervivencia del proyecto social cubano durante los años más críticos de la crisis económica social que vivió el país durante la década del noventa. En ese sentido sus filmes devienen un fiel testimonio de una historia colectiva que sacudió la nación cubana.

Comprender su obra requiere interpretar los complejos recursos expresivos a que apela un realizador continuador de la estética del llamado cine de autor, heredero del legado cultural que dejaron realizadores como Tomás Gutiérrez Alea, Humberto Solás, y Santiago Álvarez, máximo exponente de la documentalística cubana en la Revolución, quien influiría en su obra documental y a la vez en su posterior trayectoria en la ficción, género donde se consagra como realizador.

Conclusiones

1. El análisis del tránsito a la postmodernidad en el cine cubano no puede estudiarse aplicando los mismos principios metodológicos inherentes a la historiografía fílmica positivista, paradigma predominante hasta el momento en este tipo de estudios, lo cual no significa que la presente investigación prescinda totalmente de las ventajas que ofrece este tipo de enfoque, con sus conocidas limitaciones.
2. Este método por sí solo no consigue explicar la complejidad que implica el tránsito a una nueva época histórica marcada por profundas transformaciones económicas y socioculturales, la cual ha influido en todos los ámbitos de la creación artística de la isla, específicamente en la cinematografía cubana, la cual se ha caracterizado por recibir influencias foráneas situándose en sintonía con las vanguardias fílmicas del momento.
3. Los aportes de los principales paradigmas teóricos y metodológicos utilizados en la presente investigación, tanto el histórico como el estético han posibilitado tener una visión holística y profunda del tránsito a la postmodernidad en el cine cubano en el periodo comprendido entre 1986 y el 2004 y en particular la obra de Fernando Pérez como icono de ese tránsito.
4. De los paradigmas utilizados, ha sido un referente imprescindible para el desarrollo de la investigación el aporte del enfoque historiográfico del crítico e historiador del cine cubano Juan Antonio García Borrero, quien se apropia de su rigor metodológico, pero va más allá al analizar las complejas relaciones existentes entre la producción fílmica y el contexto histórico social en que ésta se enmarca.

5. Otro aporte imprescindible en la investigación ha sido el análisis estético y semiótico de la narrativa postmoderna del doctor en Ciencias del Arte Rufo Caballero, aplicables al cine cubano y en específico a la filmografía de Fernando Pérez.
6. No se puede excluir el enfoque del crítico de cine Frank Padrón con su análisis antropológico de la visibilidad en el cine cubano de las últimas décadas de minorías antes excluidas como el sujeto gay, lesbianas y travestis, grupos visibles en la actualidad en la cinematografía cubana.
7. Un aspecto fundamental para el desarrollo de esta investigación consistió en el análisis de diferentes fuentes, tales como la abundante bibliografía existente sobre el cine cubano y la visualización de las diferentes fuentes fílmicas pertenecientes a ese periodo, apoyado en la utilización de determinados métodos de la investigación histórica y antropológica.
8. El tránsito a la postmodernidad en el cine cubano se ha desarrollado de manera tardía, al igual que otras corrientes estéticas cuyo arribo a la isla se ha materializado varios decenios después de su anuncio en el contexto internacional. En el caso de Cuba, las razones que explican ese tránsito tardío se deben más a coyunturas ideológicas derivadas del contexto que a limitaciones estéticas propiamente, las cuales han influido en la creación cinematográfica y artística en general.

Recomendaciones

Entre las recomendaciones que se proponen a aquellos estudiosos interesados en profundizar en el estudio del cine cubano desde el enfoque postmoderno se encuentra la profundización en el análisis desde la dimensión antropológica, consistente en el estudio de la representación de determinados grupos pertenecientes a las otredades o minorías marginadas antes señaladas en el cine cubano y desde el enfoque semiótico el estudio de los nexos o diálogos intertextuales entre la cinematografía cubana y los discursos de la plástica, sobre todo la cubana.

Por razones que escapan a los límites y objetivos de esta investigación, han quedado fuera del alcance de la misma el análisis de los filmes más recientes de la filmografía de Fernando Pérez, como *Madrigal* (2006) y *Martí, el ojo del canario* (2010), cintas que devienen fuentes para futuras investigaciones desde las perspectivas antes mencionadas o desde otras aristas que enriquezcan el espectro temático sobre su prolífica y controvertida obra. Ahora la posibilidad de estos análisis no excluye otras aristas inéditas o inexploradas hoy en día por otros investigadores.

Bibliografía

- Álvarez Álvarez, Luis, Pérez Padrón, Armando. (2010). *Introducción al cine*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- Burke, Peter. (2001). *Visto y no visto. La imagen como documento histórico*. Londres: Reaktion Boock.
- Caballero, Rufo. (2003). Gutiérrez Alea: un resguardo y un misterio. *La Gaceta de Cuba, IV*.
- Caballero, Rufo. (2008a). Humberto Solás o la reinención de Cuba. *Cine Cubano, 170*.
- Caballero, Rufo. (2008b). *Lágrimas en la lluvia: dos décadas de un pensamiento sobre cine*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- Caballero, Rufo. (2000). *Rumores del cómplice*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Caballero, Rufo. (n.d.). *Sedición en la pasarela*. La Habana: Arte y Literatura.
- Caballero, Rufo, & Del Rio, Joel. (1998). No hay cine adulto sin herejía sistemática. *Cine cubano, 140*.
- Castillo, Luciano. (2005). *A contraluz*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Castillo, Luciano. (2006). *Carpentier en el reino de la imagen*. La Habana: Ediciones Unión.
- Colectivo de autores. (2001). *Coordenadas del Cine cubano*. Santiago de Cuba: Oriente.
- Colectivo de autores. (2008). *El valor de las pequeñas cosas: primeras aproximaciones críticas de la prensa cubana a Suite Habana*. La Habana: ICAI.
- Colectivo de autores. (1986). *La postmodernidad*. Barcelona: Kairos.
- Chaguaceda, Armando. (2006, June). Los discursos liberales y el despliegue hegemónico de la modernidad. *Temas, 46*.
- Chanan, Michael. (2001, October). Titón y lo intertextual. *Temas, 27*.
- D'Lugo, Marvin. (2001, October). Otros usos, otros públicos: el caso de Fresa y Chocolate. *Temas, 27*.
- Díaz Torres, Daniel. (2006, La Habana). Redención de la melancolía. *Cine Cubano, 156*.

- Díaz, Desirée. (2001, October). La mirada de Ovidio. El tema de la emigración en el cine cubano de los 90. *Temas*, 27.
- Évora, José Antonio. (1996). Tomás Gutiérrez Alea. Madrid: Cátedra.
- Fornet, Ambrosio. (1996). Alea: una retrospectiva crítica. La Habana: Letras Cubanas.
- Fornet, Ambrosio. (2007). Las trampas del oficio. La Habana: ICAIC.
- García Borrero, Juan Antonio. (2004). Cine Cubano: Historia, historiografía y postmodernidad. *Temas*, 37-38.
- García Borrero, Juan Antonio. (2002). La edad de la herejía. Santiago de Cuba: Oriente.
- García Borrero, Juan Antonio. (2001, October). La utopía confiscada: De la gravedad del sueño a la ligereza del realismo. *Temas*, 27.
- García Borrero, Juan Antonio. (2009). Otras maneras de pensar el cine cubano. Santiago de Cuba: Oriente.
- Gordillo, Inmaculada. (2010). La coherencia de la disgregación en el cine postmoderno: un viaje intercontinental a través de universos fílmicos fragmentados. Retrieved from http://fama2.us.es/fco/frame/new_portal/textos/num3/La-coherencia-disgregacion-cine-postmoderno.pdf.
- Harvey, David. (1998). La condición de la postmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hutcheon, Linda. (1993, July). La política de la parodia postmoderna. *Criterios*, 32.
- Ibarra, Anaelis; Martínez, Patricia. (2010, June). La mercantilización en el cine postmoderno. *Cine cubano*, 172.
- Ichikawa Morin, Emilio. (1996). El pensamiento agónico. La Habana: Ciencias Sociales.
- Joel del Río. (2008). Contextos, conflictos, consumaciones: análisis crítico del cine cubano entre el 2000 y el 2006. Camaguey: Editorial Ácana.
- Joel del Río. (2006, September). Sorteando los riesgos de la franqueza. *Cine cubano*, 160-161.

- Martín Prada, Juan. (2010). Postmodernidad y recepción estética cultural. Retrieved from <http://www.2-red.net/juanmartinprada/textsjmp/posmodityrecepetic.pdf>,
- Martínez Tabares, Vivian. (2004, July). Intuiciones de Fernando Pérez. *La Gaceta de Cuba*, 4.
- Navarro, Desiderio. (2007). *A pensar de todo: para leer en contexto*. La Habana: Letras Cubanas.
- Navarro, Desiderio. (2006). *La causa de las cosas*. La Habana: Letras Cubanas.
- Padrón Nodarse, Frank. (2003). Cuba: ¿siglo nuevo?... cine nuevo. Las películas de ficción que inauguran el tercer milenio. *Unión*, 51.
- Padrón Nodarse, Frank. (2008). *Sinfonía inconclusa para cine cubano*. Santiago de Cuba: Oriente.
- Padrón, Frank. (2001). *Más allá de la linterna*. Santiago de Cuba: Oriente.
- Placencia, Aleida, Oscar Zanetti, & García, Alejandro. (1985). *Metodología de la investigación histórica*. La Habana: Pueblo y Educación.
- Revueltas, Andrea. (2010). La modernidad como proceso histórico. Retrieved from <http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/letras23/notas/notas.html>.
- Reyes, Luis Dean. (2003). La nación viajera: manifiesto contra la teleología insular. *La Gaceta de Cuba*, 2.
- Rodríguez Gómez, Gregorio, Gil Flores, Javier, & Gómez Jiménez, Eduardo, (2008). *Metodología de la investigación cualitativa*. La Habana,: Félix Varela.
- Santana, Astrid. (2009, July). Memorias del subdesarrollo y el ámbito de lo literario: hacia una cartografía de la relación. *Cine Cubano*, 173-174.
- Santos Moray, Mercedes. (2004). *La vida es un silbo: Fernando Pérez*. La Habana,: ICAIC.
- Santovenia, Rodolfo. (1999). *Diccionario de Cine: términos artísticos y técnicos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.

- Sariugarte Gómez, Iñigo. (2010). De la Vanguardia a la Posmodernidad: cambios conceptuales en torno al arte primitivo. Retrieved from http://www.razonypalabra.org.mx/vanguardia_posmodernidad.pdf.
- Soberón Torchia, Edgar. (2008). Ensayos de cine. La Habana: EICTV.
- Solaz, Lucía. (2010). Cine postmoderno. Retrieved from http://www.encadenados.org/n39/cine_postmoderno.htm,
- Sorlin, Pierre. (1977). Sociología del cine: la apertura para la historia del mañana. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tichindeleanu, Ovidiu. (2009). La modernidad del postcomunismo. Criterios, 36.

Anexos 1

Guía de observación utilizada en el análisis de las fuentes fílmicas

Objetivo: Observar los filmes objeto de estudio a partir de determinados elementos.

Elementos a tener en cuenta en la observación:

1. Reflejo a través del filme del contexto histórico social en que fue producido o de otros contextos que forman parte del pasado.
2. Aspectos de índole estético o formal
 - Uso de la parodia o pastiche
 - Uso de la intertextualidad (Sus diferentes variantes)
 - Valores estéticos como la fotografía, la dramaturgia, escenografía, guión, función dramática de la música, desde una perspectiva postmoderna
3. Aspectos relacionados con la narrativa postmoderna
 - Estructura narrativa utilizada
 - Clásica,
 - Moderna
 - Postmoderna o si convergen dichas variantes a la vez
 - Dentro de la variante postmoderna: la fragmentación o disgregación de historias
4. Tipo de narrador
 - Omnisciente
 - En off
 - Homodiegético
 - Heterodiegético
5. Subvención de los metarrelatos
6. (Tratamiento de las otredades, minorías étnicas, grupos marginados, ect)

2 y 3



4 y 5



6 y 7



8 y 9



10 y 11



12 y 13



14 y 15



16 y 17



18 y 19



20 y 21



22 y 23



24 y 25



26 y 27

