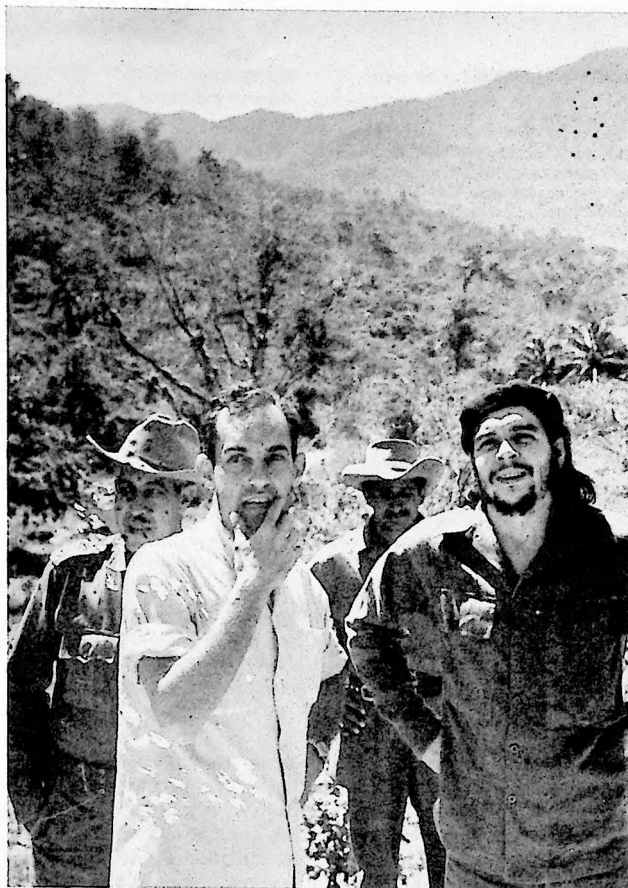


encuadre



NUM.	MES	AÑO
11	MAR. ABR.	92

*Separata*



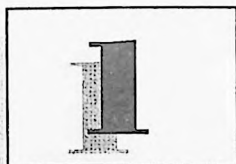
AMBROSIO FORNET

Alea:  
Diez notas en busca  
de un autor

## AMBROSIO FORNET

Cubano. Nació en Veguitas (Provincia de Oriente), en 1932. Realizó estudios en la universidad de New York y en la universidad central de Madrid (1957-1959). Dirigió las ediciones Arte y Literatura (1964-1971). Crítico literario, ha colaborado en Lunes de Revolución, Casa de las Américas, La Gaceta de Cuba, Unión. Publicó los ensayos *En tres y dos* (Ediciones R, La Habana, 1964) y *En blanco y negro* (Instituto del Libro, La Habana, 1967), autor del relato: *A un paso del diluvio* (Rumbos, Barcelona, 1958), y traductor de *The glass Key* de Dashiell Hammett (1967). Entre 1973 y 1975, escribe y rueda documentales didácticos producidos por el Departamento de Cine Educativo (CINED), adscrito al Ministerio de Educación. A partir de 1979 es asesor literario y dramático del Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica (ICAIC). Guionista de los filmes *Aquella larga noche* (1979), *Retrato de Teresa* (1979) y *Habanera* (1984). Responsable de la especialidad guión en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños. Es autor de los libros *Cine, literatura y sociedad* (1982) y *Alea: una retrospectiva crítica* (1987).

**Fotografía de la portada:**  
Con el Che Guevara, en la Sierra Maestra,  
durante la filmación de *Historias de la  
Revolución*.



**C**onviene reconocerlo de antemano: se trata, efectivamente, de un cine de autor. Pero eso no implica que vayamos a conceder a Tomás Gutiérrez Alea categoría de demiurgo, ni a situarlo en el mercado de las estrellas, ni a alentar a través de él lo que Bazin llamó, con suprema ironía, el "culto a la personalidad artística". Alea mismo observaba en 1972:

*El artista revolucionario es, en primer lugar, un hombre: se realiza plenamente primero como hombre (...) Se trata, no de un artista que pone su obra por encima de todo y que en función de ella sacrifica hasta su propia humanidad, sino de un ser humano que, en la medida en que alcanza su plenitud como tal, se realiza también como artista. (AL, 314).<sup>1</sup>*

No obstante, sabemos que el director es el único miembro del equipo que sigue todo el proceso de concepción y realización del filme y el único, por tanto, capaz de garantizar su coherencia dramática y estilística. De ahí que buscar esa unidad en el conjunto de la obra no sea más que trasladar al plano de la estética una pregunta que ya se respondió en el plano de la producción, por exigencias comunes del arte y de la industria.

Este es un hecho y de nada valdría escamotearlo. Lo que no parece recomendable ni legítimo es orientar esa búsqueda en dos direcciones independientes: la que intentaría hallar, por una parte, los núcleos o "motivos" temáticos de una obra de conjunto, y por la otra, las características de un estilo personal. Eso equivaldría a situar al *auteur* en el centro de una creación previamente descentrada, escindida en contenidos y formas sin nexos aparentes entre sí. Aumentaría entonces el peligro de fraude o narcisismo, porque en esas circunstancias sería muy fácil "descubrir" en los filmes lo que hemos puesto previamente en ellos: si los primeros planos son metonimias de una poética de la solidaridad o de la alienación, y los conflictos dramáticos un trasunto de las oposiciones del pensamiento mítico o la agresividad básica del Ego, bastarían dos películas para comprobar nuestras sospechas y construir sobre ellas un sistema de relaciones más o menos coherente, siempre que se compartan sus supuestos.

O sea que si no queremos pecar de solipsistas, tenemos que recurrir a una práctica confiable— el análisis semiótico, por ejemplo — para cotejar las metáforas visuales o espaciales con sus posibles referentes. A manera de ejemplo tomemos un telescopio y una mesa servida — o mejor aún, los comensales de un banquete — y tratemos de ver cómo funcionaría en la práctica el proceso de verificación.



Sergio Corrieri ante el telescopio: ¿ la clave de **Memorias** ?

**U**n crítico<sup>2</sup> asegura que las claves de **Memorias del subdesarrollo** se concentran en una sola escena y, más aún, en un solo objeto: la escena en que Sergio, el protagonista, observa la ciudad desde su balcón a través de un telescopio —y éste es el objeto—. La afirmación no tendría sentido si no supiéramos que al establecer una audaz analogía entre la situación del personaje y la función del telescopio, el crítico le otorga a este último un carácter simbólico que nos permite descubrir —o verificar, a nivel de la imagen— las relaciones básicas de un sistema organizado, precisamente, alrededor del antihéroe. A éste

*...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. (AL, 132-133).*

Si se nos dijera que un análisis de *La última cena* se basa en las relaciones espaciales de la secuencia principal<sup>3</sup> —es decir, en un simple elemento de la *mise-en-scène*—, tal vez lo rechazaríamos de antemano como una operación reductivista y arbitraria; pero al verla funcionar en el conjunto del sistema descubrimos un isomorfismo, un sorpresivo parentesco entre las relaciones espaciales y sociales, por un lado, y las "actuaciones" del Conde y de su clase, por el otro:

*Es como si el espectador estuviese en un teatro, asistiendo a una representación alegórica que sintetizara la injusticia social. El terrateniente se comporta como en un escenario y "actúa" no sólo para la cámara, sino también para los esclavos y para sí... [Los esclavos] se conducen esencialmente como espectadores, y a menudo ríen, como si presenciaran una obra teatral, una super-representación del cinismo y la hipocresía de la clase dominante que, como tal, logra mantener la conciencia tranquila, precisamente, en virtud de esa incesante representación. (AL, 212).*

Como vemos, la operación es más compleja de lo que sospechábamos. El eje de la crítica se sitúa, en efecto, dentro del marco de las relaciones espaciales, pero concebidas como las propias de

con la fábula y cuya única función sería reforzar el símil Naturaleza-Libertad mediante la retórica de un "bello" final. Pero la asociación, aunque obvia —y por eso mismo prescindible, como reconoce el propio Alea (SO, 163)—, dista mucho de ser gratuita o esquemática: durante la cena, Sebastián asegura poseer unos polvos con los que puede transformarse a voluntad en pez, pájaro o piedra; de modo que las

un teatro, lo que a su vez implica una relación actor-espectador y viceversa, así como un determinado tipo de espectáculo. Puesto que la pantomima es la quintaesencia de la comunicación escénica, se ha aislado ese elemento de la puesta en escena con fines puramente operativos —ver si en él se reproducen ciertos nexos estructurales—, para luego reintegrarlo a su contexto, como un eslabón más de la cadena, pero convertido ya en núcleo temático. La validez del método se deriva de su coherencia con la perspectiva ideológica del film: en ambos, todos los elementos del sistema se organizan en torno a la noción de *farsa*, en su doble sentido teatral y moral. A la inversa, la falta de un código común hubiera impedido reconocer esa unidad, que se percibiría, en cambio, como sobreactuación de los personajes. Así, varios críticos europeos vieron la ruptura estilística del final como un recurso gratuito, inoperante en el contexto de la fábula. Los esclavos han sido decapitados, pero un impresionante *zoom* nos descubre que en la última pica falta la cabeza de Sebastián, el más indócil de ellos. Una sombra corre por el monte y, de pronto, la sobria economía del film se desborda en poéticas imágenes enlazadas con la del fugitivo: un pájaro en pleno vuelo, una piedra despeñándose por un barranco, la corriente de un río, caballos... El crítico inadvertido piensa en metáforas visuales incongruentes



El esclavo insolente y su taimado señor. Idelfonso Tamayo y Nelson Villagra en *La última cena*

referencias visuales no responden a la poética del símil "libre como un pájaro" sino a la posibilidad de una metamorfosis concebida, desde la óptica del esclavo, como una forma de cimarronaje.

Ahora bien, aunque los símbolos surgen orgánicamente de la trama y contribuyen a darle sentido —son artísticamente inobjektibles—, cabría preguntarse qué tipo de tensiones semánticas introduce el simbolismo, como tal, en el conjunto de una obra orientada hacia formas de comunicación más "espontáneas". La pregunta podría extenderse a otros recursos expresivos, porque el cine de Alea

se caracteriza por su doble tendencia a la asimilación y la ruptura de los códigos tradicionales, es decir, por una tensión permanente entre el artificio y la naturalidad.



abía ya en el primer largometraje de Alea —**Historias de la Revolución**, que hoy puede parecernos irremediamente convencional— algunos elementos estilísticos y dramáticos, extrañamente contradictorios, que acabarían convirtiéndose en rasgos peculiares de todo el cine cubano. Uno de ellos es el lenguaje directo, casi testimonial, que no oculta su parentesco con el de los noticieros y documentales; otro es el tratamiento de los conflictos humanos dentro de un marco que desborda por completo al individuo, en medio de crisis históricas que involucran a toda la sociedad. Esas historias —observaba un crítico francés—<sup>4</sup> "insisten siempre en los problemas morales", de donde se desprende que la conciencia es "el único juez, el único estratega, la única dispensadora de justicia en la mitología cubana actual".

Aguda observación, que vale por todo un programa. Desde el inicio de su carrera, Alea se sitúa entre los cineastas de vanguardia, cuya búsqueda de un nuevo lenguaje va unida al intento de redefinir las funciones del artista en una sociedad en revolución. Se trata una vez más de cambiar la vida "para que cada uno pueda producir dentro de sí su propia transformación, su revolución personal" (AL,318).

Ciertas expresiones culturales cubanas son una mezcla —y en sus mejores momentos una

síntesis— de elementos españoles y africanos. Esa cultura mestiza se alimenta de sus propias raíces y de aquellas corrientes artísticas que, en el curso de este siglo, han pasado a ser patrimonio universal. El arte y la literatura cubanos se desarrollan, por decirlo así, en un campo magnético, en medio de una tensión permanente entre lo nacional y lo internacional, la tradición y la vanguardia.

No es posible entender la obra de Alea, ni en su coherencia artística ni en su proyección cultural, sin situarla dentro de ese campo de tensiones que, en América Latina y el Caribe distinguen las creaciones auténticas de los productos colonizados o meramente artesanales. Alea ha sabido explorar con lucidez la conducta del héroe y del pícaro, los avatares de la Historia y las pequeñas miserias cotidianas sin renunciar a ningún hallazgo lingüístico, a ninguna técnica narrativa que le permita lograr una comunicación eficaz con el público —pero sin caer jamás en el folklore, el esquematismo o la utilización acrítica de los modelos metropolitanos—. Admira el neorealismo italiano, a ciertos clásicos como Eisenstein, Bergman y, sobre todo, Buñuel, a ciertos iconoclastas como Godard, pero considera que no hay peor retórica que la de los modelos consagrados: el arte es un desafío permanente donde la búsqueda importa tanto como el hallazgo. Alea asume esa búsqueda y sus ries-

cena, cuyas respectivas anécdotas remiten a los siglos diecisiete y dieciocho pero también a nuestra época, puesto que son una dramática reflexión sobre la intolerancia, el fanatismo, la hipocresía y la obstinada lucha del hombre por alcanzar su plena libertad. No es extraño que Alea insista, por ejemplo, en llamar la atención sobre el profundo nexo que existe entre la actitud del Conde



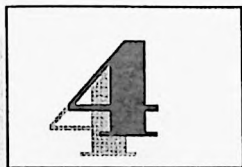
Los espectadores del ritual: en *La última cena* el pasado cobra una dramática actualidad.

gos como un ingrediente más de su desarrollo profesional; para él —como expresó en una ocasión, parafraseando a Marx—, el acto de descubrir nuestro propio camino hacia la verdad forma parte de la verdad que aspiramos a descubrir.

Como cineasta, Alea busca su verdad y la verdad colectiva en los laberintos de la historia y de la vida cotidiana, y en ambos casos les confiere una penetrante actualidad. Eso se advierte en films como *Una pelea cubana contra los demonios* y *La última*

en *La última cena* y la que asumió la democracia cristiana a raíz del golpe fascista en Chile (AL, 223); y el crítico inglés Derek Malcolm cuenta que al tratar de explicar el film a un público formado por estudiantes negros, en un barrio de Durban, se dio cuenta de que las explicaciones sobaban: "Los estudiantes habían captado de inmediato el extraordinario paralelo existente entre la fábula del filme y la realidad actual de Sudáfrica." (AL, 219). A la inversa, los filmes de tema "actual" revelan sutilmente cómo el

pasado influye aún en la conciencia de los personajes y obstaculiza el desarrollo de la nueva moral a que aspira la sociedad revolucionaria. "En casi todas las películas que he realizado —observa Alea— el tema de la mentalidad burguesa o pequeñoburguesa, y su persistencia en esta primera etapa de la Revolución, ha sido una constante. El tratamiento varía de un filme a otro, pero en esencia se trata de la misma preocupación, la misma inquietud afrontada desde diversos ángulos." (AL, 32).



**N**o siempre las estadísticas reflejan los niveles reales de productividad. Alea ha realizado diez largometrajes de ficción,<sup>5</sup> para un modesto promedio de uno cada tres años, pero sin hacer concesiones al populismo ha arrastrado más personas a las salas de cine que cualquier otro realizador cubano. En Cuba, al final de la década de los 80, sus filmes habían sido vistos por 7,4 millones de espectadores —sin contar los televidentes—, lo que equivalla a un promedio de 818 mil espectadores por película. Son cifras considerables, si se tiene en cuenta que la población mayor de quince años no pasa de los ocho millones de habitantes.

Esa popularidad no descansa únicamente en sus comedias satíricas —línea de trabajo que se inicia en 1962 con **Las doce sillas** (1.748.000 espectadores), se consolida en 1966 con **La muerte de un burócrata** (1.399.000) y se reanuda doce años después con **Los sobrevivientes** (720.300)—, sino también en **Historias de la Revolución** (1.042.000) y **Memorias del subdesarrollo** (936.000). Otras seis películas en apariencia muy disímiles completan esta filmografía que desborda la clásica división por géneros o temas y nos obliga a buscar en niveles más profundos las claves de su problemática unidad.

La épica de dimensiones estrictamente humanas que prevalece en **Historias de la Revolución**, por ejemplo, sólo vuelve a aparecer con nitidez en el mensaje solidario de **Cumbite**; pero también se insinúa de manera imprevista en **Una pelea cubana...** y **La última cena**, donde una verdadera galería de tipos y conductas sirve para explorar los rasgos puramente individuales y a la vez los secretos mecanismos de la conciencia colectiva. De ahí que no sea fácil agrupar o dividir esas obras por sus semejanzas o disimilitudes, aunque es obvio que las sátiras mantienen entre sí, pese a sus diferencias, un marcado aire de familia.



Vicente Revuela y Lítico Rodríguez en *Los sobrevivientes*.

**T**oda la obra de Alea no es más que una larga reflexión —satírica o dramática— sobre las relaciones de dependencia. A veces son las propias de una sociedad dividida en clases antagónicas (amos / esclavos, señores / sirvientes); otras, las que generan aquellos patrones de conducta y de pensamiento basados en la autoridad, el egoísmo o los prejuicios (las diversas variantes del dogmatismo y el individualismo, especialmente el pequeñoburgués). La operación de Alea consiste en galvanizar esas relaciones hasta que sus polos se inviertan y cambien la dirección del nexo. Esto se ve con claridad en *Las doce sillas*: cuando el ex señor y el ex criado se embarcan en la azarosa tarea de buscar los brillantes perdidos, las relaciones de poder entre ambos se van modificando; el ex criado "demuestra tener mayor capacidad" y "poco a poco el señor pasa a ser su subordinado" (SO, 59). En *La última cena* y *Los sobrevivientes*, es obvio que la mirada del amo y los rituales de la servidumbre dejan de funcionar cuando los subalternos descubren su propia vocación protagonista y empiezan a "comportarse" como amos, a veces imitándolos de manera grotesca.

No hay que extrañarse entonces del papel que desempeñan en la obra de Alea ciertos personajes prototípicos como el Cura, el Burócrata y el Intelectual (o Artista) apegado-a-los-esque-

mas. Los dos últimos sólo han sido tratados en profundidad una vez; el primero, en cambio, tiene un peso dramático proporcionado a su obsesiva recurrencia: es el pícaro de *Las doce sillas*, el fanático de *Una pelea cubana...*, el cómplice de *La última cena*, el farsante y el santurrón de *Los sobrevivientes*. Pese a ser descendiente de españoles e hijo espiritual de Buñuel, Alea no ha escogido al Cura como blanco de sus críticas por un anticlericalismo trasnochado, sino porque ese versátil personaje—vinculado históricamente a los valores espirituales y, al mismo tiempo, a los más turbios intereses materiales— se presta como pocos para asomarse a los oscuros laberintos de la duplicidad moral y sorprender allí, en carne viva, las contradicciones entre teoría y práctica, entre las palabras y los actos.

Pero Alea no es un moralista interesado en las "buenas costumbres", sino un agitador de conciencias que aspira, como la clase en el poder, a un nuevo tipo de relaciones individuales y sociales. Al reflexionar sobre ellas—con dosis variables de humor y lucidez—, lo hace desde la perspectiva del cambio revolucionario, de una ética basada en los intereses colectivos y de una ideología incompatible con las actitudes dogmáticas. Su compromiso con el futuro exige un incesante ajuste de cuentas con el pasado.



Dirigiendo a  
Daisy Granados  
en **Memorias del  
subdesarrollo.**

# 6



juicio de Alea, el cineasta asume ante el espectador una doble responsabilidad: la de permitirle disfrutar del espectáculo y la de ayudarlo a descifrar, no a confundir las apariencias, a cambiar el mundo, no a considerarlo inmutable. Sólo así la *recreación* puede llegar a convertirse, como quería Brecht, en una actividad socialmente *productiva* y el cineasta cumplir una función revolucionaria.<sup>6</sup> Al asumir en este proceso el modesto, aunque decisivo papel de intermediario, el cineasta reivindica su derecho a utilizar los recursos expresivos que garantizan su funcionamiento, vengan de donde vengan. La necesidad de una comunicación significativa se hace mucho más apremiante que la de una expresión original.

Aludiendo a su experiencia en *Las doce sillas*, donde la propia lógica del relato picaresco arrastraba a los personajes por diversas situaciones y ambientes, Alea hacía constar en 1962 que, para dar a cada secuencia su "tono" particular estaba dispuesto a echar mano, sin la menor vacilación, a todos los estilos a su alcance, "desde el realismo más simple, documental, fotográfico, al absurdo más caprichoso"; pero quería también describir ese abigarrado universo en "un lenguaje sencillo, a veces casi primitivo" (AL, 66). Al cabo de treinta años podríamos preguntarnos, perplejos, si no estaremos ante una

estética posmoderna *avant-la-lettre*. Alea rechaza a priori la acusación de eclecticismo, pero no es fácil aceptar que elementos tan dispares puedan integrarse orgánicamente a la dinámica de un film que, en definitiva, sólo aspira a contar una historia. ¿Tan sencillo como eso? Alea respondería que, en este caso, la unidad estriba justamente en la diversidad (SO, 95) y considerarla el planteamiento fuera de lugar.

*Simplemente utilizamos el vehículo que creímos más apropiado en cada momento para llegar al objetivo que nos hablamos fijado. Así, utilizamos la cámara en mano y la grúa, el plano-secuencia y el montaje rápido, la comedia y el drama... Todas las técnicas y todos los recursos expresivos son aprovechables en su momento. Nos aburren las discusiones que pretenden una racionalización absoluta de la creación artística.* (AL, 66-67)<sup>7</sup>.

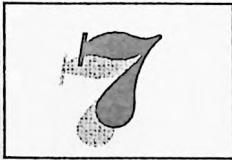
Tampoco debe olvidarse la escasez de recursos. En una cinematografía naciente, dentro de una sociedad subdesarrollada en revolución, las circunstancias imponen sus propias prioridades. Por ejemplo, la producción de documentales, que dio ciertos rasgos estilísticos comunes al movimiento cinematográfico cubano. "Toda nuestra etapa inicial —comenta Alea, en entrevista con Julianne Burton— estuvo marcada por la improvisación y por el



Mirta Ibarra, la obrera de *Hasta cierto punto*.

énfasis en lo factible... Esto llegó a conformar cierto estilo, que parece marcarnos a todos por igual" (AL, 331).

En ese proceso, y dentro de una tradición muy criolla, Alea va elaborando un estilo sincrético en el que, sin embargo, reconocemos muy pronto los rasgos personales, pues no se trata de una simple transposición de formas o esquemas narrativos, sino del diálogo creador de un *debutante* con sus maestros y con ciertos estereotipos lingüísticos del cine internacional.



**L**a referencia a los estereotipos —tanto visuales como sonoros— empieza como simple parodia y termina como un alucinante juego de espejos. Primero son los letreros y la música de pianola en **Las doce sillas**; después ciertos *gags* de **La muerte de un burócrata**, verdaderos “homenajes” a los maestros de la comedia silente. Pero entre ambas películas se establece un diálogo secreto, tan fugaz que no valdría la pena mencionarlo si no hubiera llegado a convertirse en una de las constantes de la obra de Alea. Cuando el cura de **Las doce sillas** encuentra milagrosamente la tarjeta que lo pone en la pista de los brillantes, alza la vista al cielo y se escucha, a lo lejos, un coro celestial. Alguien con buen oído podría reconocerlo: es música de archivo, en efecto, tomada de **The Robe (El manto sagrado, 1953)**, película norteamericana que trata ampulosa y esquemáticamente el tema de la fe. Y he aquí que en **La muerte de un burócrata** reaparece el mismo coro, utilizado con fines casi idénticos. Así, la referencia se convierte de pronto en autorreferencia: ahora el director se cita por trasmano a sí mismo, como queriendo burlarse de sus propios clichés. La operación se repite en un contexto dramático semejante cuando Pascual, el santurrón de **Los sobrevivientes**, cae en éxtasis al recibir los atributos eclesíasticos; esta vez la música de fondo no ha

tenido que pagar derechos de aduana: proviene directamente de **La última cena**. Es también el caso del grito con que Julio, el anarquista de la familia, despierta a los criados después de la orgía: “¡Vamos! ¡Se acabó el Paraíso! Si quieren comer, tendrán que trabajar y sudar sangre.”<sup>8</sup> La imprecación nos llega a su vez como un eco de la sarcástica pregunta que lanza Contreras durante el banquete de **Una pelea cubana...**: “¿Vamos a instaurar el Paraíso en esta pocilga?” Cuando la relación intertextual es demasiado obvia —el encierro de los personajes, en **Los sobrevivientes**—, Alea la hace explícita para que la broma sea completa; en una de las primeras secuencias, el mayordomo comenta con los cocineros: “Por ahí andan diciendo que esto es el ángel exterminador”, y la película, además, está dedicada a Buñuel.

En dos ocasiones Alea se cita a sí mismo de cuerpo entero: en **Las doce sillas** es el hombre que atraviesa fugazmente la escena del cabaret y en **Memorias**, el cineasta que está preparando la película que estamos viendo. En **Hasta cierto punto**, la pieza teatral que estrena Oscar, el personaje-guionista de la película, nos remite a la que, basándose en una propuesta de Alea, escribió realmente Tablo, uno de los guionistas del film; y el libro que lee Oscar, recostado en su cama es... —¿lo adivinan?— ¡**Dialéctica del espectador**, por supuesto! Hay

**"CUBAN 'MEMORIES'—YOU WILL NOT SOON FORGET."**

—N. Y. Times

**"A FASCINATING ACHIEVEMENT...WISE, SAD AND OFTEN FUNNY...HUGELY EFFECTIVE AND MOVING AND IT IS COMPLETE IN THE WAY THAT VERY FEW MOVIES EVER ARE."**

—Vincent Canby, New York Times

"It is a miracle... a beautifully understated film, sophisticated and cosmopolitan in style, fascinating in its subtlety and complexity."

—Peter Schjeldahl,  
New York Times



"'Memories' has been widely praised by critics here and abroad. It demands your attention as cinema, as politics, as a penetrating view of Cuba."

—Archer Winsten,  
N. Y. Post

**"CLEARLY A MASTERPIECE—'MEMORIES' IS BRILLIANT, INTRICATE, IRONIC AND EXTREMELY INTELLIGENT."**

—Arthur Cooper, Newsweek

**"MEMORIES OF UNDERDEVELOPMENT"**

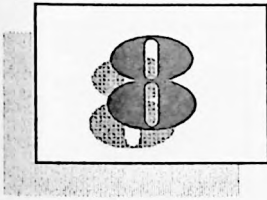
A Tricontinental Films/Center For Cuban Studies Release

Spanish Language  
with English Subtitles

Eslinda Nuñez y Sergio Corrieri como efigies de una vasta repercusión Internacional.

homenajes sombríos —en *La muerte de un burócrata*, por ejemplo, la imagen de la Muerte que aparece en la pesadilla del sobrino proviene de *El séptimo sello*, de Bergman— y hay enlaces recónditos, carentes de ironía, que constituyen verdaderos enigmas. ¿Quién se atrevería a asociar la famosa secuencia del telescopio y los preparativos mili-

tares, en *Memorias*, con el final de *Hasta cierto punto*? Sin embargo, la música de fondo —o más exactamente, la ambientación sonora— es la misma. Alea se limitó a trasladarla de una a otra película.<sup>9</sup>



**E**sas iteraciones y contrapuntos son como las huellas digitales de un proceso creador que delatan invariablemente al humorista y al músico. La formación artística de Alea, en efecto, comenzó por la música: desde los quince hasta los veinte años estudió armonía y composición con la idea de hacerse pianista.<sup>10</sup> De ahí su tendencia a recodificar en términos musicales el lenguaje de las artes representativas: un día trata de hacer una puesta en escena basada en "modelos" de composición sonora (AL, 235-236),<sup>11</sup> y otro, cuando le preguntan cuál es la concepción *fotográfica* de su primer filme en colores, responde con toda naturalidad: "Cada parte de la película, lo mismo que cada *movimiento* de una sonata orgánicamente construida, tiene no sólo un *tempo* característico sino también un *color* particular que funciona como *tónica* dentro de una gama determinada..." (AL, 225). No es un galimatías: es la búsqueda consciente de las estructuras *rítmicas* o *melódicas* del drama, de las *vibraciones* del color, de la *tesitura* de los ambientes, en suma, de un código universal basado en el lenguaje de la música. Si este empeño no ha conducido al esteticismo es porque el músico tiene, entre otras cosas, sentido del humor y de la comunicación escénica: es humorista y cineasta antes que músico. Alguna vez ha dicho que odia la palabra "contrapunto", pero

esa nos parece la mayor de sus ironías: Alea *piensa* en función de enlaces, cruzamientos, variaciones, contrastes, es decir, en términos esencialmente contrapuntísticos. Le exige a Brouwer esquemas sonoros que puedan orientar su dramaturgia—la máxima pulcritud— pero acto seguido le pide también clichés y *citas* musicales para su proyectada película —la eterna travesura—.



Víctor Laplace, el amanuense, y Mirta Ibarra, la prostituta de *Cartas del parque*.



**C**on **Hasta cierto punto**, el autor trata de encontrar nuevas respuestas a las viejas preguntas sobre las relaciones entre la realidad y la ficción, entre la función estética y la función social del arte en las condiciones específicas de Cuba. Años atrás, la realidad era o parecía ser transparente; uno tenía la impresión de que para captarla en profundidad bastaba salir a la calle con "una cámara en la mano y una idea en la cabeza". En ese contexto, el lenguaje documental resultaba ser el más adecuado para expresarse con autenticidad y lucidez; para el cine cubano,

Santiago Alvarez es el verdadero cronista de la época y un film como **Memorias** —donde la ficción y lo documental se hallan tan estrechamente unidos— uno de sus manifiestos estéticos.

Ahora bien, a medida que la Revolución se institucionaliza, como ha observado Alea, los mecanismos y las relaciones de poder van haciéndose más complejos. Para expresar la nueva realidad, por consiguiente, hay que pasar del testimonio al análisis, introducir en el discurso fílmico aquellos elementos que permitan captar las contradicciones internas.

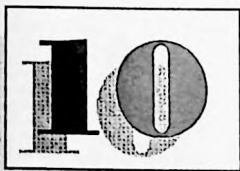
En otro nivel, sin embargo, la película es una reflexión sobre la estética del Nuevo Cine Latinoamericano y lo que, hasta hace poco tiempo todavía, llamábamos su irrenunciable vocación testimonial. Es ahí donde reaparecen las viejas preguntas. ¿Qué len-

guaje debe utilizar el cineasta que aspira a mostrar críticamente la realidad para ayudar a transformarla? ¿Es preferible el cine de ficción al documental, o viceversa? ¿Es posible una mezcla, una síntesis que arrastre emotivamente al espectador y al mismo tiempo lo devuelva a la realidad dispuesto a participar en la transformación que le propone ese nuevo lenguaje? En el plano teórico, Alea se planteó ese dilema en **Dialéctica del espectador**, que ilumina su práctica artística y reformula ciertos principios básicos de la estética revolucionaria. Paulo Antonio Paranagua considera este breve conjunto de ensayos, como "el texto teórico más importante que haya escrito un cineasta cubano después de la propuesta de un 'cine imperfecto' formulada por Julio García Espinosa en 1969."<sup>12</sup>

En **Hasta cierto punto**, la reflexión sobre los lenguajes y las funciones del cine se concreta en dos personajes: de un lado el Director, resuelto a "utilizar" la realidad de acuerdo con las necesidades de su película, y del otro el Guionista, empeñado en utilizar el cine con propósitos menos inocentes. Que Alea terminará filmando una historia de amor, primero contra su voluntad y después muy a gusto, ¿ayudaría a explicar tal vez que desde entonces sólo haya filmado historias de amor—**Cartas del parque** (1988) y **Contigo en la distancia** (1991)— por primera vez en su vida?<sup>13</sup>



Una pausa en la filmación de **Cartas del parque**: a ambos lados, Alea y García Márquez; entre ellos, amigos y actores; en cucullas, el fotógrafo Mario García Joya.



**S**

i nueve notas no han bastado para hallar al autor, me temo que la décima no alcanzaría para encontrar una buena disculpa, como aquella de que a los autores hay que buscarlos en las obras y no en las críticas, etcétera. Pero también suele ocurrir que en las obras uno sólo encuentre —como en la superficie de un espejo roto— algunos rasgos inconexos: el caso de la sutil espectadora que detrás de **La última cena** creyó ver “un gran artista escéptico que, viviendo en una tierra cristiana con una historia de esclavitud, se ha propuesto ser comunista”.<sup>14</sup> Si tal quimera existe, es obvio que se nos escapó por completo. Pero eso nos parece excusable; lo que quizá no debimos pasar por alto, porque forma parte del autor que estábamos buscando, del rostro que nos proponíamos recomponer, es lo siguiente:

a) Lo que significó un film tan logrado como **La muerte de un burócrata** para un movimiento cinematográfico que aún estaba en pañales, tratando de encontrar sus opciones estilísticas, los canales de comunicación con el público, la legitimidad de su función social.

b) La propuesta de universalidad contenida en **Memorias del subdesarrollo**, que en otras manos pudo haberse convertido en un film didáctico, muy cercano al panfleto. Cuando en 1978 fue seleccionada —en la encuesta

de una revista canadiense— como la mejor película del Tercer Mundo en la última década; y cuando en 1985, en una encuesta FICC, fue incluida entre las ciento cincuenta películas más significativas de la historia del cine, se estaba legitimando, a escala internacional, la opción de una estética de la diversidad tal como la definió **Alea** a través de su propia práctica desde principios de los años sesenta; porque **Memorias** es de hecho un *collage* en el que se entrelazan y confunden la épica y el drama individual, el documental y la ficción, Brecht y Eisenstein, el fuego de la pasión revolucionaria y la fría elegancia del escepticismo burgués.

c) El saldo positivo que a la larga dejó **Una pelea cubana contra los demonios**. Para empezar, nunca un film cubano había fracasado con tanta grandeza; pero además, cuatro años después el frenesí de este torbellino dramático y visual propició un retorno a la cordura a través del “clasicismo” de **La última cena**<sup>15</sup> y selló la alianza con el fotógrafo Mario García Joya, alianza que condujo, a su vez, a hallazgos tan notables como la atmósfera de la secuencia de la cena, cuya “iluminación de candelabros” no cesa de suscitar comparaciones con ciertas pinturas del Renacimiento.<sup>16</sup>

d) El cambio de rumbo o de estrategia que representan las últimas películas. A principios de 1989, después de **Hasta cierto**

punto y *Cartas del parque*, Alea abandonó de pronto el proyecto de una sátira cargada de humor negro —muy en la línea de *La muerte de un burócrata* (SO, 199-200)— para enredarse con otra historia de amor: la de una pareja, joven aún, que se reencontra al cabo de quince o veinte años de separación e intenta descubrir aquello que los une y los separa más allá de los recuerdos de adolescencia. Lo peculiar de esta historia —basada en una pieza teatral de mucho éxito—<sup>17</sup> consistía, primero, en que el personaje femenino era una exiliada cubana, de visita en la isla, recién llegada de los Estados Unidos, a donde la habían llevado sus padres a fines de los años sesenta; y segundo, en que la actriz que interpretó ese papel en el teatro —e iba a hacerlo también en el film— era Mirta Ibarra, la obrera de *Hasta cierto punto*, la prostituta de *Cartas del parque* y, en la vida real, desde hace muchos años, la esposa de Alea. Si a eso añadimos que éste acaba de terminar *Contigo en la distancia* —en la que intenta comprimir en media hora la historia de un amor eterno—, ¿no tendríamos razones para sospechar que Alea está respondiendo a otros estímulos creativos, más próximos a la comedia sentimental y el melodrama que a los géneros de su primera madurez?

El futuro dirá. Por lo pronto, los proyectos que Alea trae ahora entre manos incluyen desde una sátira ecologista de quince minu-

tos de duración —Se venden paraisos naturales— hasta dramas épicos como *El camino de Santiago* y tragicomedias como *El lobo, el bosque y el hombre nuevo*, los dos últimos basados en cuentos de Alejo Carpentier y Senel Paz, respectivamente. García Márquez sigue estando en sus planes, ya sea con historias inéditas (*Para Elisa*) o con probados best sellers (*El amor en los tiempos del cólera*); y Alea no renuncia a retomar algún día, con una nueva óptica, los conflictos dramáticos y el barroquismo visual de ciertos textos que él lee como alegatos anticolonialistas (*Calibán*, versión libre de *La tempestad*, de Shakespeare) o como epopeyas de la identidad latinoamericana (*Los pasos perdidos*, de Carpentier). Alguna vez se asomó a la vida de Simón Rodríguez, pero temió que el proyecto excediera sus fuerzas; hoy está convencido de que sólo un venezolano podría encararlo con éxito.

#### NOTAS

1. Con las siglas AL remito a mi compilación *Alea: una retrospectiva crítica* (La Habana, Letras Cubanas, 1987), que incluye numerosos ensayos y críticas de y sobre el autor. Retomo aquí algunas de las ideas expuestas en el prólogo y luego desarrolladas en *Tomás Gutiérrez Alea: nuevas ideas en quité d'autour* (Le Cinéma Cubain. Sous la direction de Paulo Antonio Parangana. Paris, Centre Georges Pompidou, 1990.) Las siglas SO remiten al libro de Silvia Oroz, publicado originalmente en São Paulo: Tomás Gutiérrez Alea: *Los filmes que no filmé* (La Habana, Ediciones Unión, 1989). En cada caso, los números remiten a la página correspondiente.
2. Henry Fernández, en *Diacrítica*, Nueva York, 1974. (AL, 132-133).
3. Cf. Susana Schild, *Journal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1980 (AL, 212).
4. Robert Benayoun, en *France Observateur*, 1964 (AL, 47).
5. Y un mediodía, todavía sin estrenar.
6. Cf. Tomás G. Alea: *Dialéctica del espectador*. La Habana, Ediciones Unión, 1982.
7. Años más tarde dirá que la clave de todo el asunto consiste "en mantener un equilibrio entre lo previsible, lo planificable y lo espontáneo" (SO, 125).
8. Es lo que —según el Conde, en *La última cena*— grita Dios al descubrir la "traición" de Adán y Eva.
9. Según él, buscaba "un sonido ingravido, sin línea melódica", que envolviera como una niebla al personaje, y se le ocurrió que el de *Memorias* —esa flauta nostálgica que anuncia el desenlace— podría servir. Es cierto que la sensación de ingravidez —de Incertidumbre— está a tono con la crisis de ambos personajes y que en los dos casos la estrategia sonora (flauta/ruido de camiones, flauta/grazido de gaviotas) contribuye a marcar el tránsito, dramáticamente necesario, entre lo subjetivo y la realidad; pero a nivel de sentido la relación sigue siendo enigmática.
10. De su madre heredó —y todavía conserva— el gusto musical y unos veinte volúmenes de partituras (*La mejor música del mundo*) editados en Nueva York en 1923.
11. Es la petición que le hace al compositor y guitarrista Leo Brouwer, que desde 1960 ha musicalizado todos sus filmes (ver "Carta a Leo Brouwer" en AL, 231-236). Del propio compositor puede verse un texto de 1970, "La música en el cine cubano. Un año de experimentación", en su *La música, lo cubano y la innovación*. 2ª ed. Sel. y pról. de Radamés Giro. La Habana, Letras Cubanas, 1989.
12. Cf. Paulo Antonio Parangana: "Une lutte cubaine contre les démons du dogmatisme", en *Positif*, n.º 328, París, Jun. 1988, pp. 31-32.
13. Ya habla acariciado la idea —"la tentación del gran tema", como lo califica él mismo (AL, 299)— al teminar *Las doce sillas*, pero la cosa no pasó de ahí. *Cartas del parque* formó parte de la serie "Amores difíciles", un conjunto de seis películas independientes basadas en ideas de Gabriel García Márquez y realizadas por directores de Brasil (Ruy Guerra), Colombia (Lisandro Duque), España (Jaime Chávarry), México (Jaime Humberto Hermsillo), Venezuela (Olegario Barrera) y Cuba, respectivamente. *Contigo en la distancia* —también sobre una idea de García Márquez— toma su título del famoso bolero de César Portillo de la Luz.
14. Penelope Gilliat, en *The New Yorker*, 1978 (AL, 207).
15. Fina observación de Silvia Oroz en su charla con Alea (SO, 155).

16. "Hicimos una iluminación convencional con las luces clásicas —aclara Alea—, pero dando la impresión de que era producto de las velas (...). La tonalidad dorada de la escena no está lograda a través del uso de filtros, sino que aprovechamos la tendencia al ocre que tiene el material positivo Orwo" (SO, 160).

17. *Week-end en Bahía*, del joven dramaturgo Alberto Pedro. (Bahía es el barrio periférico de La Habana donde reside el protagonista masculino.)

## BIOFILMOGRAFIA

Tomás ("Titón") Gutiérrez Alea nació en La Habana el 11 de diciembre de 1928. A los dieciocho años matriculó Derecho y a los veinte ya había filmado dos cortos humorísticos en 8 mm (*La Caperucita Roja* y *El faquir*) y un documental en 16 mm sobre el Movimiento por la Paz. En 1950, un año antes de graduarse de abogado, filma otro corto humorístico en 8 mm (*Una confusión cotidiana*, basado en el relato homónimo de Kafka). De 1951 a 1953 estudia en el Centro Sperimentale di Cinematografia, de Roma. De regreso a Cuba, forma parte del grupo que funda la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo. En 1955 colabora con Julio García Espinosa en la dirección de *El Mégano*, documental en 16 mm sobre la vida de los carboneros de la Ciénaga de Zapata, que fue secuestrado por la policía de Batista. En 1956 comienza a dirigir cortos en 35 mm que se proyectaban en las salas de cine (pequeños reportajes, notas publicitarias y humorísticas). En 1958 realiza, con grabados de época, el documental *La toma de La Habana por los Ingleses*.

En 1959 organiza con Julio García Espinosa la Sección de Cine de la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde y codirige, con el mismo, *Esta tierra nuestra*, primer documental realizado después del triunfo de la Revolución. En marzo de 1959 participa en la fundación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) y en 1960 realiza su primer largometraje de ficción. Su libro *Dialéctica del espectador* (1982) ha sido traducido al italiano y al inglés.

Titón ha recibido innumerables reconocimientos nacionales e internacionales, entre ellos —en Cuba— la Orden Félix Varela de Primer Grado, la más alta distinción que otorga el Consejo de Estado en el campo de la cultura.

1959 *Esta tierra nuestra*, (19'), en colaboración con Julio García Espinosa. Documental sobre las condiciones de vida del campesinado y los cambios que debe propiciar la Reforma Agraria.

1960 *Asamblea General* (14'), documental sobre la Primera Declaración de La Habana. *Historias de la Revolución* (81'). Su primer largometraje. Tres historias basadas en anécdotas de la lucha contra la dictadura de Batista, tanto en la Sierra Maestra como en las ciudades: "El herido", "Rebeldes" y "La batalla de Santa Clara".

1961 *Muerte al invasor* (15'). Documental sobre la invasión de Bahía de Cochinos y la victoria de Guevara Giron. Realizado para el Noticiero ICAIC Latinoamericano que dirige Santiago Alvarez.

1962 *Las doce sillas* (90'). Antes de morir, la suegra del señor Hipólito esconde sus brillantes en el forro de una silla inglesa, para que la Revolución no vaya a apropiárselos. Pero hay doce sillas idénticas, que han sido vendidas a diversos compradores en pública subasta. ¿A dónde habrá ido a parar la silla premiada? (Argumento basado en una novela de Ilya Ilyf y E. Petrov.)

1964 *Cumbite* (83'). Manuel, joven campesino haitiano que ha pasado varios años en Cuba trabajando como machetero en los campos de caña, regresa a Haití. Encuentra su aldea devastada por la sequía y trata de que los vecinos —enemistados por viejas rivalidades de familia— se unan en un *cumbite* o acción colectiva para aliviar la situación. (Basada en la novela *Los gobernadores del rocío*, de Jacques Roumain.)

1966 *La muerte de un burócrata* (85'). Un obrero ejemplar muere en un accidente de trabajo y es enterrado con su carnet laboral como símbolo de su condición de proletario. Cuando la viuda va a gestionar su pensión, la burocracia toma la palabra: le exige que presente el carnet laboral del difunto... Este es sólo el principio de una regocijante pesadilla burocrática.

1968 *Memorias del subdesarrollo* (97'). Mientras sus amigos, sus padres y hasta su propia esposa abandonan el país —esperando volver en breve plazo—, Sergio, un joven burgués desgarrado por sus contradicciones, decide quedarse para vivir, como espectador distante e impasible, la experiencia del triunfo revolucionario. (Argumento basado en la novela homónima de Edmundo Desnoes.)

1971 *Una pelea cubana contra los demonios* (130'). Un poblado costero de Cuba, en pleno siglo XVII, cuyos vecinos mantienen un activo comercio de contrabando con piratas y herejes. El cura manlobra para trasladar la villa tierra adentro, pero el alcalde, los regidores y la mayoría de los vecinos se oponen. De pronto, cunde el pánico: el demonio ha tomado posesión del pueblo. (Argumento basado en la obra homónima de Fernando Ortíz.)

1974 *El arte del tabaco* (7'). La artesanía y el arte se mezclan en la confección manual de los habanos y de sus cajas de envase.

1976 *La última cena* (120'). En la obra de Manuel Moreno Fraginals El ingenio encontró Alea una anécdota del siglo XVIII que bastó para desatar la imaginación de los guionistas. Un Jueves Santo, el conde de Casa Bayona decide humillar-se cristianamente ante sus esclavos y sienta a doce de ellos a su mesa. Provoca así, sin proponérselo, una sublevación en su propio ingenio. Ante ella, el conde se despoja fríamente de sus máscaras.

1978 *Los sobrevivientes* (130'). Al triunfo de la Revolución, una familia burguesa de origen aristocrático se encierra en su mansión, junto con sus criados, para evitar el contacto con las ideas y costumbres de "afuera". Empiezan a vivir la historia de la humanidad al revés, pero conservan celosamente sus hábitos y ritos y se consuelan pensando que, en medio del naufragio, son los sobrevivientes.

*El camino de la mira y el incienso* (17'). Documental, realizado en colaboración, sobre el proceso revolucionario de Yemen del Sur.

1983 *Hasta cierto punto* (68'). Un guionista de cine va a documentarse al puerto de La Habana para el proyecto de una película y descubre el amor y algo más: que la realidad es más compleja de lo que aparenta. Porque los hombres cambian, es verdad, pero sólo "hasta cierto punto".

1988 *Cartas del parque* (85'). Un escribano o amanuense que escribe cartas de amor por encargo, se sorprende, un buen día, escribiéndolas por convicción. (Argumento basado en una idea de Gabriel García Márquez.)

1991 *Contigo en la distancia* (27'). Si una cita de amor, puesta a tiempo en correos, demorara más de treinta años en llegar a su destinataria, ¿qué ocurriría entretanto en los amantes? (Argumento basado en una idea de Gabriel García Márquez.)

Faint, illegible text in the top left column.

Faint, illegible text in the middle left column.

Faint, illegible text in the lower middle left column.

Faint, illegible text in the bottom left column.

Faint, illegible text in the top middle column.

Faint, illegible text in the middle middle column.

Faint, illegible text in the lower middle middle column.

Faint, illegible text in the bottom middle column.

Faint, illegible text in the top right column.

Faint, illegible text in the middle right column.

Faint, illegible text in the lower middle right column.

Faint, illegible text in the bottom middle right column.

Faint, illegible text in the bottom right column.