

Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996) Tensión y reconciliación

A Mirta, con cariño

Paulo Antonio Parangarú

TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA SIMBOLIZABA LA INDEPENDENCIA de espíritu, la exigencia artística y el humanismo en el cine cubano posrevolucionario.

Titón nació en 1928, así como el brasileño Nelson Pereira dos Santos, el colombiano Gabriel García Márquez y el argentino Ernesto Che Guevara. Fue pionero de un movimiento de renovación cinematográfica nacional, fue uno de los fundadores del ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), sin limitarse a ese papel de precursor. Supo compenetrarse plenamente con los más jóvenes, asumir cierto protagonismo e incluso liderazgo: tuvo discípulos tan aventajados como Sara Gómez, Sergio Giral y Juan Carlos Tabío. Logró desarrollar una obra extensa: no todos los pioneros pudieron dar una continuidad semejante a sus primeros pasos.

Alea, Pereira dos Santos, García Márquez, así como el mexicano Manuel Barbachano Ponce, los argentinos Fernando Birri y Lautaro Murúa, y los otros fundadores del ICAIC, Alfredo Guevara y Julio García Espinosa, tenían veinte años cuando se hizo *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948). La formación intelectual de esa generación es contemporánea del neorrealismo. El cine italiano de posguerra tuvo un impacto y una capacidad de deflagración en varios países que todavía no han sido debidamente estudiados. En América Latina, esa influencia es perceptible durante casi veinte años. Varios cineastas latinoamericanos muestran entonces una aspiración común, la de asimilar y transponer la experiencia neorrealista a su propio entorno. La “generación de 1928” merecería ser llamada neorrealista. Desde luego, los puristas observarían que sería más apropiado ha-

blar aquí de una generación del 48 o simplemente de la generación de posguerra. Pero como estamos hablando de Titón y no escribiendo un manual, valga la licencia.

La generación del 28 nace al mismo tiempo que el sonoro y es la primera compuesta por intelectuales, que deben su formación a la vez a las primeras cinematecas y cine clubs y a la asimilación de la literatura contemporánea. Antes el cine atraía a artesanos, bohemios y aventureros, a menudo completamente ajenos al quehacer intelectual de su época, en los mejores casos creadores intuitivos, en los peores meros ilustradores de la cultura académica de los manuales escolares, y en muchas ocasiones absolutamente dependientes del género chico, del teatro musical y de las radionovelas. En cambio, la nueva generación crece en simbiosis con la efervescencia contemporánea en la cultura nacional.

Así, Tomás Gutiérrez Alea ha llevado a la pantalla *Una pelea cubana contra los demonios* (1971), una de las principales obras de Fernando Ortiz, una referencia para varias generaciones de cubanos. La lectura de *El ingenio* de Manuel Moreno Fraguas (obra que se inscribe en la fecunda tradición inaugurada por Ortíz) le inspira *La última cena* (1976). Dos otros autores caribeños han sido adaptados por Alea: García Márquez (*Cartas del parque*, 1988) y el haitiano Jacques Roumain (*Cumbite*, 1964). El cineasta escribió sus guiones en colaboración con escritores contemporáneos (Edmundo Desnoes, Onélio Jorge Cardoso, Miguel Barnet [discípulo de Ortíz], Antonio Benítez Rojo, García Márquez, Senel Paz) y trabajó asimismo con dramaturgos (José Triana, Vicente Revuelta, Tomás González, Osvaldo Dragún). Entre sus proyectos no filmados está la adaptación de obras de José Soler Puig, Alejo Carpentier y William Shakespeare, un argumento de Guillermo Cabrera Infante, aparte de la pieza *Weekend en Bahía* de Alberto Pedro sobre el reencuentro entre una joven exiliada y su ex-novio en un suburbio de La Habana. Los estímulos y las complicidades fundamentales los encontró en la literatura y en el teatro, sectores que en Cuba accedieron a la modernidad antes que el cine. Titón comparte por lo menos una característica con el homosexual de *Fresa y chocolate* (1993): como Diego, está empapado de cultura cubana, su madurez es contemporánea no solo de la sociedad progresista Nuestro Tiempo (1951-1959), como se recuerda a menudo, sino también de las revistas *Orígenes* (1944-1956), dirigida por José Lezama Lima, y *Ciclón* (1955-1959), dirigida por José Rodríguez Feo.

La de 1928 es una generación intermedia, entre el viejo cine de los estudios tradicionales de Buenos Aires, México y Rio de Janeiro –el cine de géneros– y el nuevo cine de los sesenta. Gutiérrez Alea comparte con Pereira dos Santos un cierto “posibilismo”, o sea, la búsqueda del cine posible en las circunstancias dadas, reacia a la impotencia y al culto romántico del “autor maldito” (algo de eso hay también en Buñuel, capaz de jugar al escondite con las convenciones estéticas y morales del cine mexicano). Lejos de resignarse con una cinematografía vegetativa y dependiente, el cubano busca una formación en Italia y luego acepta la experiencia profesional que le brinda Barbachano: Cine-Revista le sirve por su doble carácter de noticiero y de sketches cómicos. Incluso elogia *Casta de roble*

(Manuel Alonso, Cuba, 1953), a pesar de su “argumento melodramático arbitrario y mal construido”.¹

La generación del 28 es la primera que puede estudiar cine en las escuelas de Roma (fundada en 1936) y París (1944), en lugar de conformarse con ser autodidacta o aprender el oficio durante años como asistente en los estudios. Además del cine italiano de posguerra, modelo alternativo de producción y de expresión, Europa ofrece así modelos alternativos de formación para quienes aspiran a salir del círculo vicioso del mimetismo en relación a Hollywood. El Centro Sperimentale di Cinematografia es una buena caja de resonancia de los debates acerca del neorrealismo y por ello no sorprende que forme unos treinta latinoamericanos en la posguerra. Gutiérrez Alea coincide en Roma con García Espinosa, Birri, García Márquez y el cubano-dominicano Oscar Torres, sin olvidar a su amigo de juventud Néstor Almendros (con quien “dialoga” *Fresa y chocolate...* hasta cierto punto).

Pionera e intelectual, la generación del 28 no se limita a aplicar las lecciones del neorrealismo, sino que va a favorecer su superación (lo mismo podría decirse al fin y al cabo de Antonioni y Fellini). Por supuesto, esta generación intermedia contiene en sí misma, desde el origen, gérmenes que contradicen o se oponen al legado neorrealista. Paralelamente a la tendencia a la identificación, al despojamiento, al drama y al testimonio social, encontramos una tendencia hacia la distanciamiento, lo barroco, el humor y lo lúdico, tanto en los géneros que prolongan su vigencia, como en Luis Buñuel y Leopoldo Torre Nilsson, las dos principales figuras de la transición entre lo viejo y lo nuevo durante la década de los cincuenta.

Tomás Gutiérrez Alea abrió varios caminos. Dirigió la primera película estrenada por el ICAIC, *Historias de la revolución* (1960). Desde entonces evitó la glorificación épica, privilegió la mezcla de sentimientos y los matices, logró expresarse con una contenida emoción humanística. Fue el cronista más sensible y crítico del socialismo castrista, desde *Las doce sillas* (1962) hasta *Guantamamera* (1995). Fue un opositor de la burocracia, la enfermedad senil del comunismo, desde *La muerte de un burócrata* (1966) hasta su último film. Fue quién presentó en forma más aguda los dilemas de la intelectualidad frente al cambio revolucionario, en *Memorias del subdesarrollo* (1968). Fue uno de los primeros en enfrentar el “machismo-leninismo”, un rasgo afectivo y social que tiene en el patriarcado y el paternalismo su dimensión política (*Hasta cierto punto*, 1983). Fue el primero en denunciar en pantalla grande en la misma Cuba la discriminación hacia los homosexuales, como síntoma de una intolerancia general (*Fresa y chocolate*). Buscó en la historia las claves para entender los derroteros contemporáneos (*Una pelea cubana contra los demonios*, *La última cena*). Sugirió la posibilidad de una regresión, a contra mano de la creencia en el progreso ineluctable de la humanidad (*Los sobrevivientes*, 1978).

Memorias del subdesarrollo cruza el Rubicón de los códigos hasta entonces vigentes en Hollywood y en Europa, en Occidente y Oriente, en el Norte y en el Sur, e impone la suprema libertad de la heterogeneidad. *Memorias del subdesarrollo* per-

¹ *Nuestro Tiempo*, Año 1, n.º 2, La Habana, noviembre de 1954, p. 7 (reproducido por Ricardo Hernández Otero, Revista Nuestro Tiempo, editorial Letras Cubanas, La Habana, 1989, pp.31-32).

manece como un paradigma formal e ideológico, una legitimación de la heterodoxia, no solo para los demás cineastas cubanos, sino para el mismo Gutiérrez Alea, que incubó durante mucho tiempo el proyecto de volver a escribir una película con Edmundo Desnoes.

Los timoratos frente a la ambigüedad, la complejidad, la heterogeneidad y la heterodoxia, insisten en calificar a Sergio –el protagonista de *Memorias del subdesarrollo*– de intelectual burgués, atribuyéndole al adjetivo capacidades mágicas de distanciamiento para evitar el vértigo de la identificación con el sustantivo. Por su origen, puede ser. Pero por su situación, Sergio es un patriota que se queda en la isla en lugar de irse y rechaza a los contrarrevolucionarios (los mercenarios de Playa Girón). Es por lo tanto un intelectual prototípico, adicto a las dudas y especulaciones, como otros personajes de Gutiérrez Alea: los que les gusta el helado de fresa y el de chocolate o los que discuten un guión en *Hasta cierto punto*. Sergio (Sergio Corrieri) pasa por sucesivas reencarnaciones y transformaciones: el Juan Contreras de *Una pelea cubana contra los demonios* (Raúl Pomares), el “maestro de azúcar” Don Gaspar de *La última cena* (José Antonio Rodríguez), el lúcido Julio de *Los sobrevivientes* (Vicente Revuelta) e incluso, en clave todavía más irónica, el escribano de *Cartas del parque* (Victor Laplace). Quizás la multiplicidad de curas en las películas de Titón sea una forma de exorcizar su parentesco con los intelectuales, en su mayoría identificables con el bajo clero de épocas remotas, oscilantes entre el dogma y la herejía.

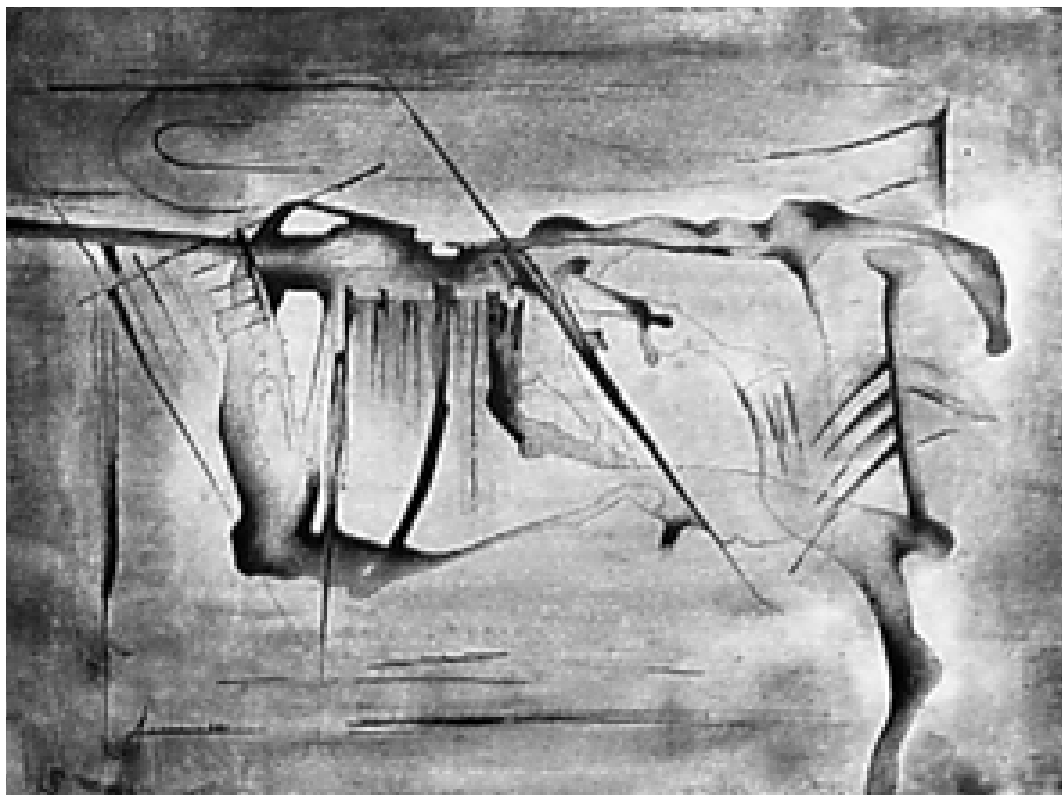
Ni sociológicamente ni dramáticamente esos personajes tienen nada que ver con el “héroe positivo” del realismo socialista. En este terreno, Alea jamás cultivó la ambigüedad. Titón fue uno de los protagonistas de la lucha del ICAIC (y dentro del ICAIC) contra el realismo socialista, desde *Las doce sillas* y *La muerte de un burócrata*, hasta *Fresa y chocolate*, pasando por su principal contribución teórica, *Dialéctica del espectador* (1982). Su puja contra la burocracia y el oportunismo socialistas la retoman películas de Manuel Octavio Gómez, Sergio Giral, Juan Carlos Tabío, Rolando Díaz, Humberto Solás, Enrique Colina, Daniel Díaz Torres, Fernando Pérez y la “generación” ulterior de Gerardo Chijona, o Lorenzo Regalado.

Sergio me recuerda a Macunaíma, el “héroe sin carácter”, al que la adjetivación clasista le resulta estrecha y reductora. Perezoso, como el personaje de la novela de Mario de Andrade y de la película de Joaquim Pedro de Andrade, hubiera podido adscribirse al “derecho a la pereza” teorizado por Paul Lafargue, el yerno de Marx... nacido en Santiago de Cuba. A través de su personaje, Titón trata de acercarse al carácter del cubano, así como Mario de Andrade buscó definir el carácter nacional del brasileño, en oposición a otros compatriotas escritores de su época, más aristocráticos o idealistas, que subrayaron su “tristeza” (Paulo Prado) o su “cordialidad” (Sergio Buarque de Holanda). En esa búsqueda de la identidad, a la vez individual y colectiva, el cineasta trató de “desregionalizar” a su protagonista, confiriéndole una dimensión nacional e incluso internacional (de forma análoga a Mario de Andrade en su novela, que procede a través del sincretismo). Sergio habla sobre el subdesarrollo y no sobre el socialismo castrista, extendiendo así el alcance de sus reflexiones hacia aspectos familiares a los espectadores de toda América Latina. El relato de *Memorias del subdesarrollo*, construido a partir del

punto de vista y del discurso de Sergio, está relacionado con documentales cubanos de Sarita Gómez y Nicolás Guillén Landrián (amigos de TGA) que en la misma época adoptan una narración íntima, conjugada en la primera persona.

Tanta sorpresa y resquemor ha provocado la puesta en escena de un intelectual, que se ha visto desplazada a la condición de mero subtema la importantísima cuestión que realmente ocupa al protagonista y a la película: su atribulada relación con las mujeres, o sea, con los principales papeles secundarios de *Memorias del subdesarrollo*. Laura, Noemí, Elena y Hanna prácticamente estructuran la narración. Pablo, en cambio, es una especie de alter ego de Sergio: el diálogo de ambos es la mera yuxtaposición dialéctica de las dos caras de su monólogo interior. Ese magno tema de las relaciones entre los sexos reaparece por lo menos en *Una pelea cubana contra los demonios*, *De cierta manera* (Sara Gómez, 1974, terminada por Titón), *Hasta cierto punto*, *Cartas del parque*, *Contigo en la distancia* (1991), *Fresa y chocolate*, *Guantanamo*, sin olvidar que la familia está igualmente presente en *Cumbite*, *La muerte de un burócrata* y *Los sobrevivientes*. La familia y las relaciones afectivas concentran determinadas contradicciones, tales como la persistencia de las mentalidades más allá de la evolución social.

Desde *Las doce sillas* hasta *Fresa y chocolate*, el cineasta ha subrayado constantemente el peso del pasado sobre el presente: *Memorias del subdesarrollo* es significativa a ese respecto desde su mismo título. No deja de ser sintomático también que las películas consideradas más contemporáneas del autor, *Memorias...* y *Fresa y chocolate*, se sitúen con cierto desfase en relación al presente, sin por ello comprometer en lo más mínimo su actualidad: la primera, seis años antes de su estreno, puesto que culmina con la crisis de octubre (1962); la segunda, catorce años antes, puesto que los estudiantes asisten a la caída de Somoza (1979), en una corta escena destinada única y exclusivamente a ubicar la acción en una coyuntura pasada (habría quizás que atribuirlo también al “posibilismo”). Asimismo, el film “histórico” sufre en manos de Alea procedimientos que neutralizan el ilusionismo del género, ya sea la alegoría (*Una pelea cubana contra los demonios*), la teatralización (*La última cena*) o la romantización irónica (*Cartas del parque*). Tales procedimientos requieren distintas formas de complicidad del espectador, aumentan su participación y por lo tanto favorecen las analogías contemporáneas. *Una pelea...* (ubicada 300 años antes del triunfo de la Revolución cubana) es quizás la más transparente en su dimensión metafórica, remitiendo incluso a una de las panaceas coyunturales que el castrismo tomó del maoísmo, al exorcizar los pecados urbanos promoviendo una vuelta al campo (el cura pretende trasladar la villa tierra adentro, precisamente para preservar al dogma de la heterodoxia). Pero *La última cena* no es menos cáustica al cuestionar la “doble moral” y la duplicidad, tanto del catolicismo como de cualquier otra capilla ideológica. En las últimas películas, Buñuel también apuntaba por partida doble al cristianismo y al dogmatismo materialista. En ese sentido, *La última cena* es entrañablemente buñueliana, independientemente de la analogía de imágenes aisladas, como el lavatorio de *El* (1953) y la cena de *Viridiana* (1960). La reflexión de *La última cena* sobre discurso y poder, ideología y opresión, rito y ética, es de una absoluta actualidad. Cuando el beato Conde pierde el control y vocifera “¡Aquí no sucede-



Suerte de varas. Andrés Lacau

rá lo mismo que en Santo Domingo!”, refiriéndose a la sublevación de esclavos, el jesuita Fidel Castro hubiera podido pronunciar las mismas palabras, refiriéndose a la intervención militar de 1965 en la isla vecina. Sin embargo, la suprema jugarreta con los viejos esquemas de la historia, incluso con las categorías heredadas del marxismo, es la involución de *Los sobrevivientes*: proyectada quince años después de su estreno, en pleno “período especial”, esa variante “socialista” de *El ángel exterminador* (Buñuel, 1962), adquiere el aspecto de un bumerang.

Virgilio Piñera, escritor al que no se refiere Senel Paz a pesar de haber sido uno de los homosexuales que más sufrió la intolerancia del castrismo, siguió escribiendo igual antes y después del triunfo de la Revolución. Piñera sabía muy bien que las mentalidades de los cubanos no cambiaron de la noche a la mañana. Valga un ejemplo, presente en la obra del escritor: la intromisión avasalladora en la vida ajena, versión caribeña de la promiscuidad mediterránea. Ya en los cuarenta, la cantante Rita Montaner había popularizado la composición de Juan Bruno Tarraza *La chismosa*, al punto de adoptarle el estribillo para su personaje radiofónico La Única (“Mejor que me calle, que no diga nada...”). El chismoso entrometido y prejuicioso de ayer, encarnación persecutoria sufrida por los personajes de Piñera, puede ser el “cederista” ejemplar de hoy o el neofascista de mañana (las brigadas de acción rápida surgidas en los años noventa). Los CDR (Comités de Defensa de la Revolución) están omnipresentes en la forma de un ojo que espía en *Fresa y*

chocolate, desde el prólogo en la posada que identifica el voyeurismo con un cartel de propaganda, hasta el cuadrado que Diego mantiene pegado a la puerta de su guarida, para no olvidar en que sociedad vive. Cuando Diego envía sus cartas, descubre un panel con la siguiente frase de Martí: “Los débiles respeten, los grandes adelante: esta es una tarea de grandes” (intuyo que este tipo de consigna horrorizaba y empujaba a escribir a Virgilio Piñera). Desde *La muerte de un burócrata*, Gutiérrez Alea ha mostrado repetidas veces que el uniforme o el carnet no hacen el revolucionario, así como el hábito no hace el monje.

El cineasta se preciaba de jamás haber adherido al Partido Socialista Popular, denominación adoptada por la dirección local, más browderiana que el mismísimo Earl Browder –versión *soft* del stalinismo norteamericano en plena euforia de colaboración de clases contra el nazismo (Batista tuvo ministros del PSP). Alea tampoco entró al partido único formado después, a través de sucesivas crisis. Cuando una reforma del ICAIC desembocó en el reagrupamiento de los cineastas en tres núcleos de creación (1987), apenas uno de ellos, el de Manolito Pérez, estaba dirigido por un militante del partido (los otros estaban a cargo de Humberto Solás y Gutiérrez Alea). Titón pertenece a la generación política del Che Guevara, alejada de la ortodoxia stalinista.

Alea conoció el secuestro del cortometraje neorrealista *El Mégano* (1955) por la policía de Batista y luego tuvo que esforzarse por ampliar el margen de libertad de expresión consentido por el régimen castrista. *Memorias del subdesarrollo* significó una lucha cuyos ecos todavía se leen en *Dialéctica del espectador*. Pero si el estreno pudo hacerse, acompañado de debates públicos en las salas, los cineastas enfrentaron enseguida el peor período de la cultura cubana bajo el socialismo. Humberto Solás no tuvo la misma suerte con una obra que es a la vez la prolongación contemporánea de *Lucía* (1968) y una versión personal de *Memorias...: Un día de noviembre* (1972) estuvo archivada varios años, ocurriendo lo mismo con películas de Sarita Gómez, Sergio Giral y otros –prueba fehaciente que ni siquiera el ICAIC, con toda su autonomía y prestigio, cumplió con la consigna del propio Fidel Castro, “Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada” (Palabras a los intelectuales, 1961). El peso inhibitorio de esas medidas tardaría más de diez años en despejarse. *Hasta cierto punto* contribuyó a ello. Sin embargo, la curva estadística muestra hasta que punto la consagración de *Memorias...* resultó ambigua: si en la década de sesenta Titón dirige cinco largometrajes, en la de setenta dirige tres, en la de ochenta apenas dos y en la de noventa otros dos, mientras sumaba más de veinte proyectos no realizados en los últimos treinta y cinco años.

A pesar de la confesada admiración por el “slapstick”, el homenaje de *La muerte de un burócrata* a los maestros de la comedia hollywoodiense y la dedicatoria a Luis Buñuel, el humor es uno de los más auténticos rasgos de cubanía de Tomás Gutiérrez Alea. Con frecuencia se olvida que su primer mérito, durante los años iniciales del ICAIC, fue justamente el de legitimar el género cómico a partir de *Las doce sillas*. Ese rasgo lo comparte desde luego con Julio García Espinosa (*Cuba baila*, 1960; *Aventuras de Juan Quinquín*, 1967) y con varios de sus discípulos: Fausto Canel (*Papeles son papeles*, 1966, está basada en una idea de TGA), Juan Carlos Tabío (*Se permuta*, 1983, también es una idea de TGA), Rolando Díaz, Enrique Coli-

na. La comedia fue todavía más importante en la década de ochenta, después de *Hasta cierto punto*, cuando el ICAIC trató de reconciliarse con la contemporaneidad. La crisis política provocada a raíz del estreno de *Alicia en el pueblo de Maravillas* (Daniel Díaz Torres, 1991) probó a los escépticos que aun dudaban de ello el carácter explosivo de las comedias de Tabío y Rolando Díaz, en resonancia con los problemas de actualidad en la isla. El humor caracteriza por lo menos a siete de los doce largometrajes de Titón (*Las doce sillas*, *La muerte de un burócrata*, *Memorias del subdesarrollo*, *Los sobrevivientes*, *Cartas del parque*, *Fresa y chocolate*, *Guantanamo*, 1995) e irrumpe incluso en otros (*La última cena*, *Hasta cierto punto*). Al menos desde *Indagación al choteo* (conferencia de Jorge Mañach pronunciada en 1928), se discute en Cuba acerca del vicio y la virtud del corrosivo humor local: los cineastas optaron por su potencial subversivo. El humorismo es un humanismo, aunque a veces sea sinónimo de radicalismo o anarquismo, mientras la falta de humor es siempre síntoma de esclerosis, dogmatismo y extremismo.

Gutiérrez Alea ha explicado su reconciliación con el melodrama –así sea un melodrama “contenido”²– por la necesidad de deshacerse durante algún tiempo de la abrumadora responsabilidad del intelectual comprometido en una sociedad que vive el síndrome permanente de la isla sitiada. Alea constata la persistencia de ese género en la memoria popular, reactivada por los mecanismos de la telenovela latinoamericana contemporánea, heredera del folletín y del radioteatro. La reconciliación con el melodrama se inserta en la reconciliación con el espectáculo, teorizada por el cineasta en *Dialéctica del espectador*.

Titón ha dedicado buena parte de su obra a rescatar las raíces africanas de Cuba, país marcado por la esclavitud y el régimen de explotación de la plantación. *De cierta manera* en un ámbito contemporáneo y *La última cena* desde la óptica histórica entroncan a la vez con la investigación antropológica de Fernando Ortiz y con la incorporación del negrismo por la vanguardia literaria y musical cubana encarnada por Nicolás Guillén y Ernesto Lecuona (una de las principales referencias melódicas de *Fresa y chocolate*). A partir de la consigna historicista de los “100 años de lucha” adoptada por el ICAIC a finales de los sesenta, Titón contribuyó a legitimar la serie de “negro-metrajes” (según una fórmula del “choteo” local), en la que se luciría su discípulo Sergio Giral. Pero no hay que olvidar el emblemático prólogo de *Memorias del subdesarrollo* –recuerdo de la conflictiva herencia afrocubana– más personal sin duda que *Cumbite*.

La heterogeneidad y la heterodoxia de la obra de Alea no son producto de una opción a priori, de una postura vanguardista o rupturista. En lo formal, su iniciación musical puede haberlo inducido en esa dirección. Pero pareciera resultar más bien de una serie de tensiones intrínsecas a su personalidad creativa, así como a su contexto. Tensión entre lo cubano y lo universal, presente desde su formación intelectual, acentuada por el hecho de que las influencias cinematográficas eran necesariamente endógenas (los cómicos norteamericanos, el neorrealismo italiano, Buñuel), habida cuenta de la pobre tradición local. Esa tensión, lejos de desapare-

² ÉVORA, JOSÉ ANTONIO: *Tomás Gutiérrez Alea*, Festival de Cine de Huesca, 1994, p.97.

cer con el ICAIC, encuentra su máxima expresión en aquellos que pretenden dialogar a la vez con la Revolución cubana en curso y con el cine contemporáneo.

La segunda tensión, variable según las películas, se produce entre los polos formados por lo cerebral y lo vital (en algunos casos, entre lo racional y lo sensual, entre lo social y lo afectivo, que no siempre se funden en la solidaridad y la fraternidad ansiadas). Al segundo polo pertenecen el humor y el amor, al primero corresponden la reflexión, la argumentación, el discurso, la cultura y la inserción en la historia. Los mejores portavoces del cineasta, Sergio y Diego, ejemplifican esa tensión (que está presente también en films de Sarita Gómez y Sergio Giral). *Cartas del parque* y *Contigo en la distancia* son un intento de descargar esa tensión.

La tercera tensión resulta del contexto en que se desarrolla la obra y de la aguda conciencia de ciertas contradicciones que tiene su autor: es una tensión social, clasista, entre la parte intelectual y la parte proletaria del proceso revolucionario. Justamente, Titón rechaza la evacuación de la cuestión y las respuestas simplistas que se plantean en esferas partidarias (la desintegración de la pequeña burguesía o la supuesta fusión en un magma populista).

La tensión entre lo cubano y lo foráneo se superpone y a veces se opone a la contradicción clasista. Sergio y Diego las encarnan con matices distintos. Sergio es un hombre culto, ambivalente hacia los modelos importados. Por una parte, identifica la cultura al aporte europeo. Por otro lado, rechaza los comportamientos miméticos y enajenados de su esposa. Diego concilia el orgullo por la cultura cubana y el aprecio por lo que viene de afuera: muy significativo del influjo europeo resulta el irónico diálogo con el ingenuo David acerca de sus respectivos orígenes étnicos. Sergio tampoco acepta la relación unilateral de Hemingway hacia la isla. La discusión entre lo auténtico y lo postizo, entre lo nacional y lo importado es parte de la reflexión del personaje, esa problemática está integrada a la narración y a la textura de la película, y se refleja incluso en la elección de la música (composiciones clásicas europeas y melodías afrocubanas). Por supuesto, la problemática se presenta en forma exacerbada, radicalizada, a veces simplificada por la disyuntiva política del proceso revolucionario enfrentado a las amenazas del imperio. Ese enfrentamiento simboliza y deforma al mismo tiempo la polarización entre Cuba y el resto del mundo, interiorizada por Sergio.

Memorias del subdesarrollo discute a su manera el gran tema de la obra de Alejo Carpentier, la relación entre el Viejo y el Nuevo Mundo, entre Europa y América. Pero Sergio no comparte el lirismo de Carpentier, su deslumbramiento hacia lo "real maravilloso", él es mucho menos optimista, no idealiza para nada el subdesarrollo. Edmundo Desnoes explicita esa diferencia en su novela al referirse irónicamente a Carpentier diciendo que no está mal como cronista de nuestra barbarie latinoamericana... Al elegir esa expresión Desnoes recuerda la disyuntiva decimonónica de Sarmiento (civilización o barbarie) y se inserta en una tradición, prolonga la discusión.

Frente al subdesarrollo como característica intrínseca de su entorno, Sergio expresa la siguiente duda: ¿será capaz la aceleración de la historia de sacar a la isla de su círculo vicioso? El aislamiento afectivo de Sergio reproduce a nivel existencial una problemática similar, como si las múltiples significaciones del

film recubrieran círculos concéntricos: Sergio trata de educar, cultivar y “civilizar” a Laura y luego a Elena. Su relación con mujeres socialmente más modestas está condenada a sucesivos fracasos. Las diferencias sociales, las diferencias de cultura, no las supera el afecto, ni la sensualidad, así como las diferencias heredadas no desaparecen de la noche a la mañana con la revolución.

Asimismo, en *Hasta cierto punto* lo que fracasa no es solo la relación entre un hombre y una mujer, a la que remitiría la cuestión del machismo. El obstáculo infranqueable termina siendo social, cultural. La película está estructurada en función del contraste persistente entre el ambiente del puerto y el ambiente de los intelectuales, entre la asamblea de los trabajadores y el estreno de gala de los artistas, entre la discusión colectiva de los obreros y la conversación entre el director y el guionista, entre las cómodas casas en que ambos viven y la modesta residencia de Lina, entre las entrevistas en video y el film que proyectan los personajes o al que estamos asistiendo. Lina (Mirta Ibarra) extraña el restaurante y el hotel, de la misma manera que Oscar (Oscar Alvarez) se siente desplazado en el baile popular. La bahía separa dos espacios distintos, dos mundos diferentes, que solo comunican... hasta cierto punto. No hasta el punto de fundirse en una nueva pareja armónica y equilibrada.

La contradicción del cineasta parece radicar justamente en el conflicto entre la voluntad y la realidad, entre lo racional y lo inconsciente. El no comparte el optimismo del positivismo del siglo XIX y de la vulgata marxista del siglo XX, la creencia en el progreso a través de la experiencia pedagógica. Su desconfianza remonta aun más lejos, puesto que *La última cena* no se limita a denunciar la falsedad de la catequesis y la enseñanza por encima de las diferencias raciales y sociales, sino que sugiere incluso la imposibilidad del mero diálogo. Y sin embargo, por vocación, por naturaleza, por compromiso, por lo que sea, este cineasta ejercita la lucidez, para él el intelectual no puede conformarse con el escepticismo, el fatalismo, la impotencia, el pesimismo.

En *Fresa y chocolate* también coexisten la diferencia cultural y la diferencia social, aunque ésta resulte más velada. David es un campesino que estudia en La Habana gracias a una beca. Su compromiso político responde a los esquemas importados que caracterizaron la institucionalización de Cuba en los años setenta. Diego, en cambio, representa la tradición isleña, encarna una herencia, típica de la clase media habanera. La diferencia de origen de ambos personajes plantea en forma muy aguda la relación entre lo heredado y lo aprendido, entre lo innato y lo adquirido, confiriendo una nueva dimensión a la discusión entre cultura nacional e importada, entre lo cubano y lo universal. En *La última cena*, frente al cura y sus dogmas, Don Gaspar afirma que “se nace o no se nace maestro de azúcar”. *Fresa y chocolate* es más optimista que *Memorias del subdesarrollo*, Diego ejerce su tutoría sobre David con mayor éxito que Sergio.

Cabe preguntarse si en el subconsciente del cineasta no habrá hecho mella la lectura del *Contrapunteo cubano del azúcar y el tabaco* de Fernando Ortiz. Recuérdese, de paso, su cortometraje *El arte del tabaco* (1974) y las minuciosas explicaciones y descripciones del ingenio azucarero en *La última cena*. En su inventario del Yin y el Yang isleños, el varón moreno y la hembra blanconaza, Don Fernando contras-



Zaida del Río

ta “alimento y veneno, despertar y adormecer, energía y ensueño, placer de la carne y deleite del espíritu, sensualidad e ideación, apetito que se satisface e ilusión que se esfuma, calorías de vida y humaredas de fantasía, indistinción vulgarota y anónima desde la cuna e individualidad aristocrática y de marca en todo el mundo, medicina y magia, realidad y engaño, virtud y vicio”, palabras que bien pueden aplicarse a las disyuntivas de los personajes y de la obra de Gutiérrez Alea.

“Cubanidad y extranjería” caracterizan el tabaco y el azúcar, así como a la misma cultura de la isla. Y sin embargo “el azúcar es siempre arraigo”, mientras “el tabaco es traslaticio”. ¿Acaso la frase “el tabaco nace, el azúcar se hace” no resume la diferencia entre lo innato y lo adquirido? ¿Acaso no se aplica a la cultura lo que Don Fernando escribe acerca del primero: “el tabaco es innecesario para el ser humano y el azúcar es indispensable para su organismo. Sin embargo, el superfluo tabaco llega a motivar un vicio que atormenta si no se satisface, y el necesario azúcar se resigna con menor dificultad a eludir su presencia”? También se puede decir que en la cultura “la uniformidad nunca se tuvo ni se tendrá”, sino más bien “infinito polimorfismo”.

¿Acaso la tensión entre el intelectual y el proletario no equivale a la del “cultivo de intensidad y cultivo de extensión, trabajo de pocos y tarea de muchos, (...)”

artesanía y peonaje, manos y brazos, hombres y máquinas, finura y tosquedad”? ¿Acaso al primero no lo caracteriza también “el irreductible individualismo del tabaco”, mientras el otro “es siempre masa”? ¿Como interpretar la siguiente disquisición a la luz de la experiencia contemporánea: “en el azúcar no hay rebeldía ni desafío, ni resquemor insatisfecho, ni suspicacia cavilosa, sino goce humilde, callado, tranquilo y aquietador. El tabaco es audacia soñadora e individualista hasta la anarquía. El azúcar es prudencia pragmática y socialmente integrativa. El tabaco es atrevido como una blasfemia, el azúcar es humilde como una oración”? ¿Acaso no tienen resonancia actual incluso las tendencias políticas detectadas por Ortíz: “en la producción del tabaco predomina la inteligencia; ya hemos dicho que el tabaco es liberal cuando no revolucionario. En la producción del azúcar prevalece la fuerza; ya se sabe que es conservadora cuando no absolutista”?

Sin embargo, Fernando Ortíz advierte sabiamente: “si el azúcar y el tabaco tienen contrastes, jamás tuvieron conflictos entre sí”. Las diferencias y contradicciones de una sociedad son señales de vitalidad, así como las tensiones del individuo alimentan su personalidad. Ni las unas ni las otras se resuelven por la eliminación maniquea de uno de los polos. El final abierto de *Memorias del subdesarrollo* transfiere la perplejidad del narrador al espectador y lo estimula a prolongar la reflexión por su cuenta. El desenlace de *Fresa y chocolate* superpone la separación y el abrazo de los dos amigos: la transferencia se produce entre los personajes, el final es optimista, a pesar de todo, puesto que apunta a una reconciliación entre los cubanos.

Quizás entre esas dos películas haya mucho más que las obvias diferencias estilísticas y temáticas. En ambos casos la concentración en un apartamento alterna con el descubrimiento de La Habana, el universo interior de los protagonistas alterna con el mundo exterior. Los personajes comparten pretensiones literarias y mantienen entre sí una relación pedagógica. *Fresa y chocolate* repite el desencuentro en una librería y hasta menciona a Hemingway, que ocupa un lugar destacado en *Memorias del subdesarrollo*. Tantas resonancias esbozan una parábola.

En la dramaturgia humanista, dialéctica y no maniquea de Tomás Gutiérrez Alea, los conflictos no se niegan ni desaparecen, sino que se transforman y alimentan un movimiento permanente. A la manera de su maestro Buñuel, los contrarios coexisten y se superponen como capas geológicas, vivencias en la memoria y rasgos del inconsciente. En el cine del amigo Titón, quizás lo que se insinúe como figura en el tapiz sea la reconciliación del cubano consigo mismo.