

¿Un revolucionario difícil?

Antonio Elorza

CON SU HABILIDAD DE SIEMPRE, AL PRONUNCIAR EL elogio fúnebre de Tomás Gutiérrez Alea, Alfredo Guevara calificó al cineasta de «revolucionario difícil»: «Seguirá siendo para nosotros un revolucionario difícil, cierto, pero por esa misma razón, todavía más revolucionario». Fue un modo de asumir cínicamente el contenido crítico de la última filmografía de Titón, integrándola *post mortem* en el capital intelectual de la Revolución. La historiadora francesa Nancy Berthier cita las palabras de Guevara y las hace suyas para caracterizar al autor de *Memorias del subdesarrollo* en el capítulo final de su libro recién aparecido *Tomás Gutiérrez Alea et la révolution cubaine* (Cerf-Corlet, París, 2005). Autora de estudios sobre el cine español, siempre bien trabajados, la profesora Berthier reseña y elogia con entusiasmo la labor del ICAIC, procediendo a enmarcar su lectura minuciosa de las sucesivas piezas de la filmografía del gran director en esa visión favorable *a priori* del proceso posrevolucionario. Gutiérrez Alea y Guevara serían almas gemelas al pensar que la crítica viene siempre a reforzar la Revolución. Ni más ni menos. De entrada, sería preciso anotar que si esa idea fue siempre practicada por Alea, no pasa en Guevara de ser un recurso de autolegitimación. El libro interesa, pues, tanto por sus valores como por sus limitaciones. La interpretación de los filmes resulta siempre sugestiva, estando marcada por una exigencia de rigor, mientras los efectos del *parti pris* dejan su huella en la tendencia de orientar las valoraciones políticas y las lecturas de los puntos clave en un sentido favorable al aparente enlace entre régimen y creador. El relato obtiene su coherencia de una interpretación subyacente bien simple: la Revolución fue algo enteramente positivo que luego se degradó, permaneciendo en todo caso abierta la posibilidad del *happy end*.

Una lectura superficial de la obra de Gutiérrez Alea podría favorecer semejante visión de las cosas. Sólo que en

contra de tal simplificación están los documentos en que quedan recogidas sus posiciones ideológicas y estéticas a lo largo de su vida. Resulta así tan incuestionable su compromiso por mucho tiempo con la Revolución como el veredicto de condena, o mejor, el diagnóstico de enfermedad terminal, a partir de *Fresa y chocolate*. Aun entonces, Alea se sitúa en el marco de la Revolución, autodefiniéndose como un crítico, no como un disidente. Pero Nancy Berthier no hubiera debido pasar por alto el juicio histórico que expresa comentando el filme en la entrevista con Michael Chanan: «Estamos perdiendo todos nuestros valores; todos los valores que la Revolución recuperó en los seres humanos se están deteriorando hasta el punto de que resulta imposible saber cuándo tocarán fondo, pero están cerca de ello». Alea hace las críticas desde el interior de un proceso revolucionario con el cual siempre estuvo comprometido, y en nombre del cual atacó incluso a amigos suyos como Néstor Almendros. Ahora bien, eso no significa que su crítica apunte a una simple degeneración, del mismo modo que su radical pesimismo no tiene como referente el hundimiento económico de los años 90. La Revolución como tal habría sido enteramente positiva, si bien las pautas que marcó el liderazgo de la misma —léase Fidel Castro— dibujaron el camino de destrucción. No es una gestión desafortunada en un determinado momento la causa del desastre, y menos el corte en la ayuda soviética que enmascaraba el pésimo funcionamiento del orden posrevolucionario. «El colapso soviético —asegura Alea— destapó o reveló una realidad que ya era insostenible». La crisis era inevitable y en su fondo se encontraba el planteamiento de «un liderazgo» empeñado en «mantener la pureza revolucionaria y evitar la contaminación de fuera, y transformar a la gente basándose en su conciencia y no en los incentivos materiales». En términos de ciencia política, son la dimensión totalista de la política de Fidel y el enfoque idealista en los problemas económicos, legado del Che, los factores que determinan el ocaso del proceso revolucionario. De lo segundo, procede implícitamente el fracaso económico; de lo primero, aquello que Alea califica de «paternalismo» y que podría traducirse como sentido patrimonial y autoritario: justamente lo que ilustran los relatos de *Fresa y chocolate* y de *Guantanamo*, sin que Nancy Berthier eleve a interpretación general lo que es mucho más que una reseña crítica de aspectos particulares.

La opción revolucionaria de Gutiérrez Alea se asentaba en una intención de aplicar a su enfoque cinematográfico lo que llamaríamos un marxismo creativo, de inspiración brechtiana, con gotas de Althusser y puntos de referencia en Aristóteles y en Eisenstein. El ensayo *Dialéctica del espectador*, redactado a principios de los años 80, es tanto una clara definición de ese enfoque como una crítica implícita del curso que sigue desde la década anterior un cine entregado a la propaganda del dogma revolucionario. Todas estas cuestiones se le escapan a Nancy Berthier y resultan fundamentales para entender la trayectoria singular de Alea en el ICAIC.

Con su cine, Alea intenta forjar un espectador activo, tan alejado de la identificación inmediata con el protagonista o los mensajes de la obra, como de cualquier forma de certidumbre. No se trata de adoctrinarle en una

determinada visión de la realidad, sea ésta la ideología blanca de Tarzán o la verdad revolucionaria, sino de lograr que se adentre por sí mismo en la comprensión de los procesos abordados en el argumento del filme. Unos procesos de los que a veces cabe extraer lecturas contradictorias. Así, en *Los supervivientes*, la historia de la familia burguesa, los Orozco, que tratan de encastillarse en una ínsula frente al proceso revolucionario, hasta la autodestrucción, es posible también ver, de modo simultáneo, como el propio Gutiérrez Alea nos indica en una entrevista, una metáfora sobre la situación de la Cuba castrista que busca una supervivencia imposible en su aislamiento revolucionario, cortada como la familia Orozco de la imprescindible relación con el exterior. «El aislamiento —explica— puede ser aplicado al aislamiento sufrido por todo el país, que está condenado a la involución en la medida que no puede encontrar un camino de regreso para el contacto con el resto del mundo».

Un repaso menos epidérmico a la filmografía de Gutiérrez Alea hubiera debido llevar a la constatación de que el compromiso revolucionario no implicaba para él solamente el deber de la crítica dentro de la Revolución, sino la exigencia de dar cuenta de una deriva hacia el dogmatismo y, en definitiva, el fracaso. En *Memorias del subdesarrollo*, hay en primer plano un retrato de la imposibilidad para el protagonista de sobrevivir en la nueva sociedad con la carga de su mentalidad burguesa, pero la complejidad de su planteamiento, la ausencia de maniqueísmo, provocan un conflicto que el propio Alea se encarga de subrayar con «quienes han creído ser depositarios de la verdad» y «han institucionalizado la mediocridad y el provincianismo». No estamos en 1990, sino en 1967-68, en vísperas del cierre que encarna el caso Padilla. Tanto la integración institucional de Alea como su propósito confesado de no dar argumentos a los contrarrevolucionarios justifican que no proporcione datos para entender el hecho de que hasta los años 80 renuncie a adentrarse de nuevo en las cuestiones actuales de la sociedad cubana.

Los indicios, sin embargo, no faltan, a pesar de que en sus declaraciones intente minimizar el impacto de la censura. Hay que buscar la explicación por otro cauce, siguiendo la pista de sus reflexiones sobre un eventual traslado fuera de Cuba al que renunciará, no sin apuntar que allí no sería «necesario trabajar tan duro para poder trabajar». La frase sugiere que tal vez en Cuba no hizo el cine que hubiera querido hacer, y que incluso lo realizado, apoyándose en su prestigio personal, no fue tarea fácil. En cuanto a censuras concretas, Alea habla sólo de la amputación que sufrió la crítica del «paternalismo estatal» que pretendía incluir en *Hasta cierto punto*, de 1983. La aceptó de buen grado, aun cuando el resultado fuera un filme poco logrado a su juicio. Estamos ante el reconocimiento en voz baja de una censura omnipresente en el régimen, aunque tal vez se ejerciera sobre Titón por la vía de la disuasión amistosa. Algo tiene que ver esto con la explosión de sus dos últimas películas, en las cuales la censura puntual tampoco falta, conforme refleja Nancy Berthier al citar la supresión aceptada por Alea de una escena en que se reflejaba la penuria sanitaria.

Gutiérrez Alea había partido de un cine militante, con sus *Historias de la revolución*, y resulta significativo que en adelante la Revolución se limite a ser el marco exterior de una serie de situaciones problemáticas. En la para mí sobrevalorada *La muerte de un burócrata*, la coincidencia con el discurso fidelista de denuncia de la burocracia convierte a la película en una pieza de propaganda oficial, con el obrerismo comunista y la supervivencia de la moral pre-revolucionaria como blancos complementarios. Sabemos que la acción se desarrolla en la Cuba revolucionaria porque los personajes se dan el tratamiento de «compañero» y por la alusión a campañas de propaganda, por otra parte ridiculizadas. Más bien diríamos que la Revolución está ausente. Pocos años más tarde, la ortodoxia es acentuada en *Memorias del subdesarrollo*, sólo que por medio de una inserción pura y dura de fragmentos documentales, relativos a la brutal represión batistiana y a la voluntad de resistencia de Fidel en 1962, que no afectan al curso central del relato. Ningún impulso revolucionario emerge de la sociedad cubana. A este respecto el protagonista es el régimen, y «el pueblo» aparece únicamente en la forma de la familia de la chica, gente violenta y mentirosa, tanto desde la óptica del protagonista como del autor de la narración. Es más, como contrapunto del discurso de movilización pronunciado por Castro, aun camino de su destrucción como individuo y como miembro de una clase vencida, el personaje principal formula un diagnóstico que la historia ha venido a confirmar: «Esta isla es una trampa. Tan pequeña, tan pobre. Una dignidad muy cara». Había que resistir, pero el precio pagado iba a ser muy alto.

Más allá de los aspectos apuntados, el recorrido de Nancy Berthier por la filmografía de Gutiérrez Alea ofrece un innegable interés. Es en el tratamiento de los dos «testamentos», *Fresa y chocolate* y *Guantanamera*, donde la voluntad de situarle siempre en el marco de la Revolución, al margen de sus propias declaraciones, provoca más claras insuficiencias. Así, en *Fresa y chocolate*, crítica y con voluntad de diálogo con la *Conducta impropia*, de Néstor Almendros, que antes estigmatizara, Berthier se centra exclusivamente en el tema de la homosexualidad, olvidando el subyacente de la intolerancia, a pesar de la insistencia de Gutiérrez Alea en subrayarlo. No menciona tampoco una dimensión capital del filme, al poner de relieve el papel del espionaje del «otro» a que David se ve forzado por su compañero comunista. Queda de este modo fuera de campo un rasgo definitorio del régimen: el control de la sociedad a todos los niveles por medio de la vigilancia generalizada y de la delación. Las cosas no van mejor en *Guantanamera*. A nuestra autora le parece que el mercado negro es nada menos que signo de «abundancia de alimentos» y, buena simpatizante de la Revolución, protesta ante ese opulento comercio clandestino que contrasta con la penuria de las tiendas oficiales, creyendo, además, que Alea pone sus imágenes al servicio de esa actitud. El cineasta trataría en sus referencias económicas del filme de «estigmatizar las zonas de liberalismo salvaje (sic) en el interior de una sociedad supuestamente igualitaria». Pregunta ingenua: ¿no sería justamente lo contrario, una denuncia de la ineficacia vinculada a la gestión estatal de la economía?

El triunfo del amor en la escena final de *Guantanamera* le parece un *happy end*, y Berthier acierta al destacar ese papel de alternativa que le corresponde frente al Estado castrista, aspecto ya subrayado por Paul Schroeder. Sólo que la pareja se limita a irse con su felicidad a cuestras y el fin de Adolfo/¿Fidel? permanece en el plano de los símbolos. Siempre en el terreno de las desviaciones, resulta lógico que la autora vea en Adolfo, partiendo del nombre, un puro y simple «fascista», y no la personificación de la burocracia del régimen castrista agonizante. «El filme se contenta con subrayar las contradicciones vinculadas a la crisis de los años 90», resume Nancy Berthier. Cuanto ha dicho o escrito sobre esa cuestión el propio Gutiérrez Alea resulta irrelevante para la investigadora francesa, a pesar de que admita una y otra vez el desmoronamiento de la Revolución a cuyo espíritu sirvió lúcidamente el cineasta hasta la ruptura con su forma «realmente existente». Para remachar su juicio de un Gutiérrez Alea que aun como «revolucionario difícil» integraría siempre su crítica en el cuadro de la Revolución, es decir, del régimen, Nancy Berthier expone el mérito de «su capacidad de adaptación al contexto sociopolítico y a las diferentes fases de la Revolución». El término «adaptación» está bien elegido, pues sirve tanto para reflejar la vocación conformista del ensayo de Berthier, como para mostrar hasta qué punto se encuentra cerca en la forma y lejos en el fondo del contenido crítico de la obra de Tomás Gutiérrez Alea. Más bien se trataría, tomando las ideas de su *Dialéctica del espectador*, de una notable capacidad para, desde un punto de partida ortodoxo, poner de manifiesto el carácter problemático del contexto sociopolítico y de las diferentes fases de la Revolución. Suena casi lo mismo, pero es otra cosa.



Cuatro músicos negros a la mesa.
Óleo sobre lienzo, 60,9 x 76,2 cm., circa 1956.
Colección privada.