

Tomás Gutiérrez Alea: Paradigma de la cultura cubana

Virgen Gutiérrez
Universidad de La Habana
Cuba

Texto galardonado en la categoría Ensayo
de los premios *Caracol* de la UNEAC 2018,
Asociación de Cine, Radio y Televisión de Cuba.

*El cine puede y debe ser un reflejo de nuestra cultura
y nuestra personalidad en su más hondo significado.*
Tomás Gutiérrez Alea

Introducción

En su largo proceso histórico la cultura cubana se ha caracterizado por la búsqueda de las raíces identitarias; uno de los pilares es justamente la eticidad, reflejada en la toma de conciencia que les permite a estudiosos y a artistas, señalar la diferencia entre lo justo y la injusticia y desentrañar qué entorpece la armonía en el desarrollo social.

Desde Félix Varela hasta José Martí, desde José María Heredia hasta Nicolás Guillén la ética ha sido un *leitmotiv* en la obra individual de los artistas, independientemente del estilo particular que los identifica.

El artista crea sus propias herramientas para modelar su creación: el talento y la imaginación personal harán surgir una figura diferente al de otros colegas, así para deslindar “lo propio” en la obra individual se hace necesario el análisis del estilo para desentrañar sus peculiaridades.

Al analizar la obra cinematográfica de Tomás Gutiérrez Alea constatamos las cualidades distintivas y los valores éticos, temáticos y formales que han coadyuvado a colocar su nombre en lugar cimero en nuestra cultura.

La cultura, la sensibilidad, el dominio de una técnica específica marcan el estilo de un artista, con independencia de los rasgos comunes dentro de una época, un país o un grupo. El pintor, músico, poeta o cineasta crea dentro de un mismo contexto social-político-cultural, por tanto tales azares estén implícitos en su quehacer. Los cineastas cubanos comenzaron a desempeñarse como tales con el advenimiento industrial, esto es, la fundación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), en 1959, tienen en común la aprehensión de esa inmediatez, verismo obligado porque las circunstancias reales son sumamente atractivas, además ellos son partícipes vitales con la misma responsabilidad de otros miembros, en el proceso transformador producido al triunfo revolucionario del Primero de Enero.

Existen otros elementos dignos de ser examinados al evaluar una obra artística, sin embargo, nos limitaremos a subrayar cinco aspectos ante la imposibilidad de hacer exhaustivo este análisis cuyo objetivo fundamental es dejar abierto un camino a futuras investigaciones.

__El abordaje de un *tema particular* conlleva *personajes* idóneos y un empleo preciso del lenguaje, siguiendo el conocido axioma: a un contenido determinado corresponde una específica forma y viceversa; por ende, los recursos expresivos cobrarán una dimensión otra plasmar tal o cual temática, acorde con la sensibilidad, técnica y profesionalismo del creador.

__ La combinación de *procedimientos narrativos* revela aristas del estilo si estos se reiteran en la obra creada.

__Por supuesto, al analizar el estilo de un artista debe tenerse en cuenta el empleo de los *recursos expresivos*, conocer cómo se emplean y si llegan a crear innovaciones.

—La presencia de *elementos no privativos* del séptimo arte como *el humor, la sátira, el símbolo* se convierten en particularidades estilísticas cuando su presencia se reitera en la obra artística.

— Igualmente la *asimilación de aportes de otros creadores* se consideran determinantes estilísticas, tanto si proceden de la cinematografía como de otras esferas del arte.

El cineasta es un artífice de la comunicación, un creador con una particular experiencia gracias a su sensibilidad, talento y dominio sobre determinados recursos expresivos gracias a los cuales juzga la realidad siempre cambiante, el espacio donde habita. Evaluar positiva o negativamente esa realidad vital significa per se, un reto; ahí estriba el compromiso del artista con sus contemporáneos: en descifrar esas circunstancias y plasmarlas en su obra de manera tal que el espectador perciba los fenómenos que inciden positiva o negativamente en su existencia, y los cuestione, los acepte o los refute. Tal vez sea esta una de las razones que impulsaron a Tarkovski a expresar: “el artista nunca es libre /porque/ está encadenado a su don, a su vocación, a sus servicios a los demás” (En *Cine Cubano* 134 p 56-57) esto conlleva asumir el papel de vocero entre sus contemporáneos pues debe ver los conflictos, alegrías, maldad, fealdad y belleza y todo tipo de problemas con los ojos de aquellos.

Hasta qué punto el cineasta puede influir en la toma de conciencia social sobre vicios y virtudes padecidos es un fenómeno todavía no dilucidado, varias tesis reafirman o refutan tal posibilidad. Muchos debates han provocado pronunciamientos de los intelectuales a favor o en contra del “poder” atribuido a la obra creadora. El propio Gutiérrez Alea, interrogado al respecto, en 1979, sobre los efectos que *La muerte de un buró-*

crata pudo haber causado, expresó: “muy pocos burócratas se reconocieron como tales en ese filme” (*Alea, una retrospectiva crítica* p. 85).

No obstante, el cineasta goza de un público incomparable al de otros artistas, gracias a la proyección simultánea en diferentes espacios y tiempos; este privilegio lo convierte en un comunicador con enorme audiencia, tanto si acepta o rechaza la propuesta estética del filme, si lo incita al disfrute y complicidad en los planteamientos ideotemáticos o resuelve combatirlos. Sobre tan polémico aspecto expresó Gutiérrez Alea en *Dialéctica del espectador*, su único libro publicado: “la respuesta que interesa del espectador no es sólo la que pueda dar dentro del espectáculo, sino la que da frente a la realidad. Es decir, lo que interesa fundamentalmente es la participación real, no la participación ilusoria” (p.31-32) Obviamente, con su producción fílmica él supo despertar una respuesta positiva en el público.

El cineasta sintetiza las más acuciantes contradicciones, los más disímiles fenómenos de su tiempo, su país, del mundo, con menor o mayor fortuna en los temas abordados; muchos investigadores centran en la temática sus estudios sobre películas. Coincido con esta muy difundida tesis: el estudio independiente del contenido, en cualquier manifestación artística, queda incompleta si no se toma en cuenta su envoltura. Sin embargo, es válida la aproximación a la obra mediante el examen que privilegia únicamente los contenidos.

Para definir el concepto *tema* me apoyaré en dos textos fundamentales: de Miriam Lezcano *El arte de la dirección*, que reúne trabajos de diversos analistas sobre la obra teatral; y *L'analyse des films* de los franceses Jaques Aumont y Michel Marie. B.E. Zajaba en el capítulo del primer volumen “Definición del tema de la obra” expone:

Denominaremos *tema* a la respuesta de la pregunta siguiente: ¿sobre qué trata la obra en cuestión? En otras palabras: determinar el tema significa determinar el objeto de representación, el círculo de fenómenos de la realidad que halló su reproducción artística en la obra dada [...] El tema es un pedazo de la realidad viva [...] Es el aspecto objetivo (p. 51-52)

Por tanto, para determinar el tema no podemos partir de abstracciones; debemos ubicar el tiempo y el espacio donde transcurre el relato diégetico. Similar a las consideraciones anteriores son las de Jacques Aumont, quien plantea tres preguntas para determinar el tema del filme:

¿De qué se habla? (los temas)
¿Qué se cuenta? (la fábula)
¿Qué es lo que se dice? (el discurso o la tesis) (p.93)
(Traducción VG)

Desarrollar un tema en una obra ficcional conlleva el empleo exacto de los recursos expresivos, los cuales se adecuarán al género específico pues serán ellos los encargados de “vivir” los conflictos que hacen progresar el drama.

Los personajes pueden ser representativos de una clase, símbolos de una idea, arquetipos sociales... pero la habilidad artística debe moldearlos como seres humanos convincentes, con razón y sentimientos; este reto incumbe tanto al director del espectáculo como al actor que los encarna.

Temas y personajes

Centraré el análisis de la producción alemana en sus filmes ficcionales, ellos permiten mayor libertad en el abordaje de la problemática social. Los he clasificado en tres grupos aunque pudieran conllevar, a su vez, otras subdivisiones:

I-Conflictos y contradicciones de la sociedad cubana en los primeros cinco años del período revolucionario vistos en fenómenos como la burocracia y el subdesarrollo, en tono humorístico, burlón o satírico.

II-Conflictos y contradicciones producidas por el ejercicio del poder, en nuestro país, registrados a lo largo de tres siglos.

III-Conflictos surgidos en la relación amorosa, considerando el término en su acepción contemporánea.

I-Aunque la burocracia y el subdesarrollo son fenómenos padecidos antes y después de esos años será la temática escogida por el director para su producción en la década del sesenta. Ilustran esta aseveración cuatro filmes: *Las doce sillas*, *La muerte de un burócrata*, *Memorias del subdesarrollo* y *Guantanamera*. Los tres primeros tienen en común la ubicación espacio/tiempo: Cuba en el primer lustro de la Revolución. La burocracia y el subdesarrollo signan las tramas respectivas apelando al humor típico de las clásicas comedias; ya no aparece así en *Memorias del subdesarrollo* cuyo tratamiento temático cambia su envoltura, ahora se apela a un tono más serio, más dramático para develar los conflictos del subdesarrollo sin menospreciar ciertos momentos jocosos.

Incluyo *Guantanamera*, realizada 30 años después de aquellos dos primeros títulos porque a igual temática aplica el mismo tono humorístico, pese a ser rodada en otra época, la de los años noventa.

Las doce sillas presenta la transformación de las clases dentro de la sociedad revolucionaria y el papel correspondiente a cada una. Si en la etapa capitalista fueron los burgueses quienes sometieron a los desposeídos, en la etapa socialista serán éstos los que ostenten tal privilegio. Ese cambio se evidencia en la relación entre Hipólito, un

“siquitrillado” [término popular puesto de moda al triunfo revolucionario aplicado a los terratenientes y capitalistas cuyas grandes extensiones de tierra o altísimas fortunas y propiedades fueran intervenidas por el Ministerio de Recuperación de Bienes Malversados] que, como es lógico, no se conforma con perder la posición hasta entonces ocupada, y Oscar, su antiguo sirviente, quien, aunque no ocupa un alto rango se convierte en una suerte de jefe del antiguo patrón. La inversión clasista se trabajó en un tono francamente humorístico: la trágica posición que pasa a ocupar la burguesía cubana es vista en forma de sátira.

La cinta se basa en la novela homónima de los rusos Ilf y Petrov cuya trama “recrea la atmósfera de lucha entre las fuerzas antagónicas del período de transición en la URSS” (Rubén Martí, prólogo, p.10), ello no resta originalidad a la versión cubana con un sabor autóctono al insertar asuntos, personajes y paisajes típicos de nuestra realidad para resaltar nuestra característica idiosincrasia.

La revolución ha tomado el poder para darle a la clase obrera su justo lugar, para beneficiar y desagruar a los más humildes. Sin embargo, un fenómeno negativo: la burocracia, impide a la viuda de un trabajador recibir tales bienes. Ese será el conflicto central en *La muerte de un burócrata*, con ese mal representado por funcionarios que impiden aplicar la justicia por su burocrática gestión: el administrador del cementerio, la secretaria, el jefe del sobrino de la viuda y otros muchos empleados de menor cuantía, todos confunden y enloquecen al pobre hombre en su búsqueda de firmas, documentos y cuños “necesarios” para legalizar el otorgamiento de la correspondiente pensión a la desconsolada esposa, cuyo marido ha muerto en un accidente laboral.

Tanto en *Las doce sillas* como en *La muerte de un burócrata* la muerte es una omnipresencia en los relatos respectivos: Ese personaje no aterriza, al contrario, provoca la sonrisa o la franca risa por su traje de burla o ironía, se pasea con idéntica vestimenta

en *Guantanamera* donde el traslado de un cadáver desde Guantánamo hasta la capital del país será el vaso comunicante de la trama.

En *Las doce sillas* la confesión a un cura de una anciana agonizante será el detonador para disparar a tres personajes en busca de un tesoro: el cura, el siquitrillado y el criado. El entierro del obrero con su carnet laboral desata la más descabellada aventura en *La muerte de un burócrata*, en tanto la muerte de una señora mayor de visita en Guantánamo para recibir una medalla por sus cincuenta años de vida artística, desencadena el conflicto en *Guantanamera*, cuando el sobrino político devenido en “cuadro” menor en una empresa funeraria, pone en práctica un “ingenioso” plan para ahorrar combustible: el cambio en cada pueblo del coche fúnebre para repartir el gasto del combustible entre todas las provincias. La muerte es una límpida metáfora que, a través de la risa, posibilita al artista abordar males que lastran el esplendor social en una realidad que debiera ser más amable; esta última película retoma el aire de las primeras comedias acrecentando las situaciones absurdas, no porque el autor se lo propusiera si no porque las condiciones económicas del país han traído aparejadas circunstancias cada vez más inverosímiles. A pesar de estos matices diferenciadores en los tres casos se da a la muerte el mismo tratamiento irreverente.

La burocracia es el mal cuestionado en estos filmes, en tanto en *Memoria del subdesarrollo* el fenómeno complejizado es el subdesarrollo; pese a no estar ausente en los filmes anteriores, viene a tener protagonismo en el último título de esa década. *Memorias...* alcanza universalidad, entre otras razones, como veremos más adelante, por la presencia de un personaje reiterado en la cinematografía universal contemporánea: el intelectual. Y, por supuesto, por el alto profesionalismo en el manejo de los recursos formales.

El subdesarrollo es un fenómeno típico en los países del tercer mundo, ello no excluye individuos con concepciones subdesarrolladas en cualquier lugar del planeta,

por muy avanzado y desarrollado que sea el sistema donde habite. Paradójicamente, Sergio, el protagonista de *Memorias...* es más “desarrollado” que sus congéneres, la lucidez intelectual, le permite analizar las causas de la inconformidad, en ella radica el mayor conflicto existencial. Para Sergio las relaciones con el medio, tanto en el capitalismo como en el socialismo, han sido de enfrentamiento, de castración a su ideal de ser distinto, dadas la mediocridad y el convencionalismo reinantes. Estas son “cualidades” de las personas a su alrededor: su esposa, una “muñeca” moldeada a su antojo, sin personalidad propia, se deja arrastrar por la cólera y descarga su ira contra el marido a quien ve como un monstruo; sus padres, incapaces de entender los cambios sociales, víctimas de las transformaciones ocurridas en el país, deciden abandonar la comodidad y el calor familiar para prolongar, en otro sitio, su vacío existencial. Los amigos superficiales y sosos, no transmiten calor humano, desconocen el valor de la amistad.

Memorias del subdesarrollo juzga los cambios políticos, valorándolos verbalmente y mediante la imagen para dejar sentado el sufrimiento del individuo que no logra adherirse del todo a un sistema que lo cataloga como su antagonista y como tal pretende marginarlo del proceso. El contexto político adquiere relevancia en estas historias, tal como ocurre en las novelas de Alejo Carpentier.

El cambio de poder determina circunstancias específicas que influyen en el comportamiento y la proyección de los individuos en tanto seres sociales. El afán de darle al pueblo un trato más humano, de brindarle beneficios hasta entonces nunca recibidos se ve entorpecido por fenómenos ajenos e intrínsecos al sistema, como el subdesarrollo que se arrastra desde lejanos tiempos o la burocracia hija del colonialismo, extendida y aumentada durante el proceso revolucionario, a ellos se enfrentan los ciudadanos, casi siempre de manera enajenante. Esa temática subyugó al cineasta, fiel a ese concepto marxista: el arte es el reflejo de la realidad.

Sobre los resortes del humor en esta etapa hablaremos más adelante.

II- Las contradicciones generadas entre los sometidos al poder y quienes lo ejercen ha sido un rasgo de todos los regímenes a lo largo de la historia, por tanto es una propiedad del proceso dialéctico a nivel social universal. Este es el tema de las cintas reunidas en el segundo grupo: *Una pelea cubana contra los demonios*, *La última cena*, *Los sobrevivientes* y *Fresa y chocolate*.

El siglo XVII, época abordada en *Una pelea cubana...* fue calificada por el sabio don Fernando Ortiz como “la era de los demonios”. En ese siglo el poder de la Iglesia católica era ilimitado y ejercido arbitrariamente; al oscurantismo, el fanatismo y el dogmatismo se agregaban los intereses económicos de los eclesiásticos reinantes sobre todos los estamentos sociales, siempre en beneficio propio; cuando los subordinados se rebelan contra ese poder comienzan los conflictos y desencadenan un enfrentamiento imparables que culminará, solo cuando desaparezca el opresor.

Una pelea cubana... sintetiza la situación imperante en una época cuando la Iglesia intenta a toda costa mantener el estado disfrutado durante doscientos años; resueme los cambios dialécticos que barren a los tiranos de sus pedestales. El autor expresó: “la película no fue bien recibida ni por el público ni por la crítica” (Entrevista de O.C. y V.G.); sin embargo, ahora la recepción del público es más favorable. Incluso ha sido reevaluada por algunos críticos, sobre todo extranjeros.

En el siglo XVIII ya la Iglesia ha sido destronada, su lugar lo ocupa la sacrocracia cubana. Esta es la ubicación temporal de *La última cena* una película donde se reflejan las antagónicas contradicciones entre dos clases: la esclavista, representada por el Conde de Casa Bayona, y la esclava, simbolizada en ese grupo de esclavos negros que el conde, en un alarde de cristianismo, intenta darles durante un día, un tratamiento diferente. Ambas clases, separadas por abismales diferencias no pueden conciliarse, de ahí el inevitable enfrentamiento. Esta cinta viene a ser, como me expresara el director

“una especie de exégesis de *Una pelea cubana contra los demonios*, porque toca o roza los mismos temas, pero con un lenguaje mucho más clásico, más directo, más limpio, más claro, más comprensible” (Entrevista citada)

Es interesante subrayar la manera tan diferente del autor al asumir la base literaria y el calificativo de históricas que ambas comparten. *Una pelea cubana*...se apropia casi literalmente de la voluminosa y erudita investigación homónima de don Fernando Ortiz, esta fidelidad a la letra lastra el lenguaje fílmico; en tanto *La última cena* parte de una breve anécdota narrada por Manuel Moreno Fragnals en su imprescindible ensayo *El ingenio*. Los dos filmes resultan ser verdaderas parábolas que explicitan una verdad confirmada por la historia: los tiranos no son eternos.

Después de esa experiencia histórica el director retorna al siglo XX y a la contemporaneidad con *Los sobrevivientes* centrada en los sesenta. La cinta es una retrospectiva a la propia obra alemana, al transitar el relato por los diversos sistemas económicos existentes, dos de los cuales, ya habían sido analizados en los dos títulos ubicados en los siglos XVII y XVIII respectivamente. Llama la atención en este último filme que no se explicita el enfrentamiento de los antagonistas con personajes reales cuya actuación pueda juzgar el espectador como sí ocurre con el cura de *Una pelea cubana*... y el conde de *La última cena*, personajes prontamente identificables.

En *Los sobrevivientes*, los Orozco, burgueses despojados de los privilegios del capitalismo, se enfrentan al nuevo sistema sin que el poder esté personificado en ningún individuo. Claro que “enfrentar” es un eufemismo pues la familia realmente ignora tales poderes encerrándose a cal y canto en su hermosa mansión; enclaustramiento como metáfora de la ceguera política no ya de una familia sino de un país o un sistema.

La genialidad de la obra estriba en mostrar la destrucción endógena mediante la armoniosa conjugación de recursos formales que propician la polisémica lectura.

Si el humor es un recurso reiterado en las cintas de los sesenta, el juicio crítico que conlleva a la reflexión será el rasgo distintivo en este segundo grupo. En las primeras comedias la muerte tiene matiz burlesco, satiriza momentos y personajes en tanto en los filmes del segundo grupo asume la muerte ribetes de tragicidad, es la consecuencia del enfrentamiento directo entre clases opuestas.

Desde *Memorias del subdesarrollo* pasando por estas tres películas, la intolerancia ha sido un *leitmotiv* en el quehacer del artista y finalmente lo asume como tema central en *Fresa y chocolate*.

La intolerancia es tema frecuente en la cinematografía universal. Fue Griffith quien en 1916 le otorgó relevancia al presentarla por primera vez como centro de preocupaciones estéticas en la cinta que, incluso tituló de igual manera.

A riesgo de abusar de la didascalia quiero recordar que la intolerancia conlleva el odio entre quienes poseen puntos de vista divergentes sobre un mismo fenómeno. Sus consecuencias pueden ser más o menos graves acorde con la situación económica en que se manifieste. Tal vez por ello Sergio (en *Memorias...*) no llegue a enfrentarse directamente al régimen que lo margina, no tanto como individuo sino como clase, pues, a pesar de esa verdad, es capaz de valorar las bondades del nuevo sistema, aun cuando llegue a cuestionar aspectos considerados injustos.

También Diego (en *Fresa..*) critica instituciones, desafía opiniones, reta leyes; hechos que se van sumando en su contra y lo convierten en víctima dentro de una sociedad que, hasta entonces, no ha visto con buenos ojos al homosexual, aunque sin declararse homofóbica.

Esta cinta reitera la omisión de los opositores, tal como ocurre en Los sobrevivientes, con una diferencia muy llamativa: Diego sí los enfrenta a pesar de saber que, por sus concepciones ideológicas y sus preferen-

cias sexuales tiene perdida la batalla. La mayoría de los espectadores apoyará al marginal, gracias al método de actuación de Stanislavski, empleado por el cineasta, algo inusual en su práctica de dirección, más ligada al distanciamiento brechtiano, poco recomendable para lograr su propósito en Fresa: la identificación emocional con el público

III- Los conflictos en la relación amorosa están generados fundamentalmente por un tercer elemento perturbador en la pareja, esto es, el tan reiterado triángulo amoroso. Dentro de este apartado clasifican *Cumbite*, *Hasta cierto punto* y *Cartas del Parque*. Además confluyen títulos cuyas temáticas centran la solidaridad humana: *Historias de la Revolución* y también *Fresa y chocolate*.

En *Cumbite* y *Hasta cierto punto* se ponen en juego valores de la sociedad, ya sea en Haití, en los años 40 o en La Habana, década del 70. En tanto *Cartas...* es “un puro romance”. El didactismo con que *Historias de la revolución* aborda la solidaridad entre los hombres desaparece en *Fresa...* cuya dimensión universal le ganó miles de aplausos en todos los países donde ha sido exhibida.

Si exceptuamos *Cartas del parque*, en los restantes títulos destacan fenómenos ajenos a la relación amorosa que inciden igualmente en el bienestar de los enamorados, esto muestra que el hombre vive en sociedad y los problemas y desajustes suscitados afectan necesariamente a los individuos; no hay una mirada complaciente hacia ese presente idealizado por otros en sus obras, rehuendo fenómenos negativos padecidos por todos, o casi todos.

Si para elaborar los temas Gutiérrez Alea bucea en la historia, la literatura y la vida cotidiana, al concebir los personajes se inspira en individuos naturales del proceso humano, insertadas en un determinado momento donde padecen los conflictos sociales o

políticos. Esos personajes serán los encargados de transmitir las ideas que bullen en la mente del artista y este los reitera en la medida que siente la necesidad de recurrir también a los mismos o similares temas.

En relación a los géneros se observa el predominio de protagonistas masculinos sin obviar la presencia femenina.

Al contrario de lo que a veces se ha sustentado, Gutiérrez Alea sí supo dar un espacio meritorio a las mujeres en su quehacer artístico aunque, evidentemente, no estuvo entre sus obsesiones temáticas. En la conversación con Silvia Oroz, le expresó: “las mujeres no determinan el curso de la historia” (p.177) aseveración causante del rechazo en ciertas feministas pero, cargada de razón que lo excusa de no tomarlas en sus filmes, sin opacar su protagonismo allí donde lo entendió necesario, acorde con la época y los conflictos que le cupo en suerte tratar en sus películas.

En los filmes agrupados en el primer apartado los protagonistas son hombres, presencia justificada porque en los asuntos recreados ellos tuvieron el mayor peso histórico. Sin embargo, la mujer aparece en su modesto papel, tal cual fue vivido en la práctica.

En los tres filmes se reitera un tipo: el burgués, la clase preponderante en su obra. El cura como representante de una esfera social integrada a la clase dominante, la burguesa, que no encuentra espacio en el nuevo régimen. En *Memorias...* Elena alcanza protagonismo como contrincante de Sergio, sin llegar a su estatura. Su actuación descubre rasgos de la personalidad del hombre. Ella representa a la “nueva” mujer surgida en la etapa revolucionaria, no obstante, su actuación dista mucho de ser perfecta. Sus contradicciones son más llamativas que las de Sergio, su comportamiento más incoherente y, pudiéramos decir, hasta oportunista. Evidentemente no está idealizada, así se libra de los maniqueísmos en que incurrieron algunos colegas. Además de Elena en este título hay otras dos mujeres representativas de clases antagónicas: la campesina Noemí y la

burguesa Laura, las cuales no se enfrentan entre sí pero ocupan un espacio polar en la vida del hombre.

Los personajes masculinos devienen símbolo en las dos primeras comedias: la lucha entre el pasado y el presente cobra vida en el enfrentamiento entre el siquitrillado y el obrero en *Las doce sillas*; y entre el obrero y su jefe en *La muerte de un burócrata*. Esos personajes no están hechos de una sola pieza, han sido trazados con matices diferenciadores, uno de ellos: el humor, los hace más vulnerables.

En *Guantanamera* se recrean los primeros años de la última década del siglo XX, denominada Periodo Especial. Como las primeras comedias del sesenta, *Guantanamera* reitera la temática y coincide con personajes típicos, especialmente la muerte, clave de la progresión dramática. Los protagónicos no son burgueses y siquitrillados sino producto de la etapa: el burócrata “revolucionario” que cuida su cargo y su prestigio a como dé lugar. La esposa de ese funcionario es una profesora universitaria, ella ha dejado el trabajo sin que se expliciten las razones; y el pícaro remeda a Oscar, de algún modo, en el camionero con una mujer en cada pueblo que hace cualquier cosa por sobrevivir en las adversas condiciones económicas. Este personaje viene a irrumpir en la monotonía de la cansada esposa e incide en las decisiones tomadas por ella al final del relato.

Dentro de los filmes reunidos en el segundo grupo, la mujer acapara protagonismo en *Los sobrevivientes*: Fina posee tanta importancia dramática como sus hermanos y su marido. Ella encarna otra arista temática: la hipocresía, manifestada en su puritanismo y la constante necesidad de conservar las apariencias, tanto la física como la referida al ámbito social, en su caso este quede reducido al familiar. Su actuación se corresponde con los patrones de conducta que, un tanto maniqueamente, se le atribuye a la burguesa: vacía, incapaz de tomar decisiones por sí misma, dependiente económicamente del hombre, sobre todo, sin ideas propias, salvo las que emanan de su vanidad

femenina y su propio orgullo. Tratar de mantener esas cualidades la llevará a revelarse contra su destino asumiendo una trágica actitud: dejarse morir.

Los personajes masculinos pueden separarse en dos bandos: los que sustentan el poder y los oprimidos aunque, dado que las historias se desarrollan en épocas donde los desposeídos no determinan cambios políticos, serán los poderosos necesariamente, los protagónicos. En *Una pelea cubana contra los demonios*: el cura, los alcaldes y regidores; en *La última cena*: el conde, el cura, el capataz y, en un segundo plano, el maestro de azúcar. Sólo en el primer título aparecen algunas mujeres como elementos desencadenadores de un giro significativo del relato; en alguna escena la carga dramática y hasta trágica se centra en ellas (la violación, el ritual del exorcismo) sin llegar a convertirse en protagonistas.

En *Fresa y chocolate* y *Memorias del subdesarrollo*: se reitera el intelectual, aquí como burgués, En *Fresa...* ha cambiado su clase: es un hijo de la Revolución, pero su apellido conlleva una carga peyorativa: homosexual, esto lo convierte prácticamente en un marginal en la homofóbica sociedad.

Las mujeres ocupan un papel protagónico en las cintas del tercer grupo: *Cumbite*, *Hasta cierto punto*, y *Cartas del parque*. En *Cumbite*, la novia y la madre de Manuel poseen una fortaleza espiritual, una determinación de carácter no alcanzado por ninguna burguesa presentada hasta el momento; lamentablemente las actrices no transmiten la fuerza que conllevan los personajes, la deficiente actuación lastra la concepción dramática. Anais y la madre de Manuel junto a la Noemí de *Memorias...* son la huella campesina en la filmografía del realizador. La trabajadora portuaria, protagonista de *Hasta cierto punto* es un producto de la Revolución; si las mujeres de *Cumbite* se atreven a desafiar las convenciones y, escondiendo su dolor, renuncian a la venganza para imponer la paz y la concordia entre los hombres de la comunidad, Lina, en otras circunstancias históricas, vale decir económicas, reta las convenciones sociales estableci-

das y actúa con desenfado sin importarle el qué dirán. Estas mujeres son valientes, capaces de crecerse en situaciones adversas no se amedrentan ante los reveses que el destino o el azar les depara, asumen una actitud opuesta a la de la burguesa Fina. María en *Cartas del parque* es romántica, frágil; su comportamiento se corresponde con la sociedad de comienzos del siglo XX, la cual impuso al mal llamado sexo débil total sometimiento a las rígidas normas familiares y sociales, aunque en este caso y dada su juventud, hay cierta rebeldía de carácter. Milagros, el otro personaje femenino, antítesis de María, es una prostituta; este personaje se reiterará posteriormente en la Nancy de *Fresa...* interpretado, incluso, por la misma actriz. Vale la pena destacar en ambas interpretaciones la mujer de vida “alegre”, diseñada con cierto atractivo físico, con gracia y hasta con una alegría interior que le ganan la simpatía del espectador. Tanto Milagros como Nancy son la antítesis de la esquemática Gertrudis, la burguesa devenida prostituta en *Las doce sillas*. Me da la impresión de que el director no rechaza el ejercicio de la más antigua de las profesiones sino la clase que la ejerce. Incluso, en las dos últimas cintas estos personajes se “reivindican”: Milagros se casa con un marinero y Nancy se compromete con el universitario.

Quiero subrayar que, pese a la poca presencia femenina en la producción alemana, sí hay una visión dignificativa de las que pertenecen a las clases sociales más humildes (campesinas y marginales) o a la etapa posrevolucionaria (obreras y prostitutas). Sin embargo, no ocurre así con los personajes masculinos, estos representan siempre a la clase dominante, con matices diferenciadores acorde con la época y, cuando los obreros o campesinos desempeñan papeles sobresalientes, están matizados con un perfil humorístico. Ejemplifica este criterio tanto Oscar (*Las doce sillas*) como el sobrino Juancín de *La muerte de un burócrata* y el camionero de *Guantanamera*.

En la producción de este cineasta se reiteran en los roles protagónicos: tres personajes masculinos: el cura, el burócrata, el intelectual y uno femenino: la prostituta. El

cura alcanza participación activa en *Las doce sillas*, *Una pelea cubana...* y *La última cena*, con presencias de menor relevancia en *Los sobrevivientes*, *Memorias del subdesarrollo* y hasta en *La muerte de un burócrata*; el burócrata en este mismo filme donde se le intenta ridiculizar, en *Guantanamera* y en *Las doce sillas*; en tanto el intelectual acapara el rol principal de *Memorias...*, *Hasta cierto punto* *Cartas del parque* y *Fresa y chocolate*.

La prostituta aparece en *Las doce sillas* tratada con cierto tono de farsa; tiene relevancia en *Cartas del parque* y *Fresa y chocolate*. En *Una pelea cubana...* ella es un punto de giro, un eslabón en la cadena de acciones que van desenredando la madeja histórica, ya dicho anteriormente.

En las dos únicas cintas dirigidas por Gutiérrez Alea en la década del noventa aparece un universitario, personaje nunca antes retratado¹ en la cinematografía cubana: el David de *Fresa...*, militante de la Unión de Jóvenes Comunistas, cuyas convicciones y convenciones forjadas al calor de la organización donde milita, entrarán en franco antagonismo con las concepciones culturales, políticas y morales de su amigo Diego, homosexual con un mejor diseño, no solo dentro de la producción aleana sino de toda la del ICAIC.²

Las clases reiteradas son la burguesía y la más alta aristocracia; no obstante, en la filmografía de Gutiérrez Alea, encontramos un mosaico donde convergen diferentes estamentos sociales: pequeños burgueses, esclavos, campesinos, obreros.

¹ Sólo habíamos visto estudiantes secundarios o de pre en *Una novia para David*, de Orlando Rojas, casualmente diseñado por el mismo guionista, Senel Paz.

² En *Vidas paralelas* (1992) de Pastor Vega, hay un homosexual cuyo diseño como personaje ni la interpretación del actor pueden equipararse a las de Diego. La cinta tampoco fue exhibida el mismo año de su terminación

La familia como eje dramático aparece en dos filmes ocupando polos opuestos en su desempeño y comportamiento: *Cumbite* y *Los sobrevivientes*. En el primero, la familia campesina marcada por hechos sangrientos que han dividido a la comunidad rural alcanza la unión gracias al sacrificio y al amor entre dos de sus integrantes. Para que esa reunificación, vital para la sobrevivencia de todos, se haga realidad, Manuel muere, en tanto su madre y su amante renuncian a la venganza en aras de la concordia y la paz. Todo lo contrario ocurre en *Los sobrevivientes*, el afán por mantener la unión familiar a toda costa, libre de la “contaminación” social la lleva a su total aniquilamiento. En el primer caso, la tolerancia permite la reunificación familiar y colectiva mientras en el segundo la intolerancia conlleva a los Orozco a su total desaparición.

En ambos casos los obstáculos que enfrentan los protagonistas y entorpecen la realización de sus planes provienen de “afuera”, del entorno social. Y obviamente las soluciones propuestas traerán resultados polares, como acabamos de ver. Hay otra película donde la familia también ocupa relevancia: *Guantanamera*, aquí los conflictos de la pareja causan su desintegración, paralelamente las contradicciones de afuera inciden decisivamente en el desarrollo dramático del relato. Estos son los únicos títulos en que la familia, en su composición tradicional, se trabaja dramáticamente. En las restantes cintas los protagonistas viven solos: Sergio, el conde, Pedro, Diego o en compañía de otros familiares que no son ni padres, cónyuges, hijos o hermanos: Juancín, Oscar, María. La familia vista por Gutiérrez Alea demanda un análisis más profundo que sobrepasa los intereses del presente estudio.

Procedimientos narrativos

El cine de ficción o argumento, como muchos lo distinguen, cuenta una historia para cuya narración recurre, por lo general, a un guión que estructura en escenas y secuencias el relato donde van implícitas las ideas y concepciones del artista sobre determinado aspecto de la realidad.

La cinematografía que centra su atención no en lo fantástico sino en la vida real aborda, mayoritariamente, temáticas referidas a fenómenos sociales pues su interés de comunicación con un público contemporáneo le impone el abordaje de asuntos que inciden directamente en el vivir cotidiano y, por eso, mismo, captan la atención de los espectadores. En el caso de Gutiérrez Alea esa fue una preocupación surgida desde sus comienzos en el séptimo arte; ya en 1954 la dejó expuesta en una memorable disertación. Allí expresó la necesidad de hacer un cine nacional “basado en la realidad de nuestro pueblo [...] que presentara los fenómenos de nuestra realidad con una actitud sincera” (*Realidades del cine cubano* s/p).

El tratamiento dado a la realidad cubana a partir de 1959 donde múltiples fenómenos comenzaron a surgir al paso de las transformaciones en las diferentes esferas sociales conllevó una manera otra de reflejarla en el cine. Esto es, los códigos tradicionales del lenguaje cinematográfico empleados en los filmes de argumento resultaban insuficientes a los recién surgidos cineastas para contar en la pantalla ancha, y echaron mano a la técnica documental y la incorporaron a la estructura ficcional. La imbricación de ambos géneros en la obra argumental de Gutiérrez Alea se convertirá en particularidad de su estilo al reiterar el procedimiento en cinco filmes, de ese modo el contexto socio-político cobra veracidad, la época reflejada adquiere dimensión de crónica.

Historias de la revolución se inicia con imágenes reales del ataque al Palacio Presidencial y ubican rápidamente al espectador en el espacio-tiempo en que transcurre

el relato y si imbrica en la diégesis al abrir la trama de ficción con un herido (víctima o protagonista del hecho) que va en busca de ayuda. Aquí el documental nos da la causa directa de la situación vivida por el personaje, al mismo tiempo esas imágenes transmiten el peligro, la angustia y tensión que vivirán los protagonistas de la historia. El documental remarca el dramatismo del relato de ficción.

En *Las doce sillas* y *La muerte de un burócrata* el documental refuerza la realidad mediante carteles, vallas, revistas, noticieros radiales, discursos, etcétera, imágenes con las que tropiezan los personajes en su deambular por calles, oficinas, fábricas...y conforman la urdimbre de la cotidianidad, la misma vivida por el espectador.

En *Memorias del subdesarrollo* el documental posee mayor relevancia dramática, es un contrapunto ideológico entre el protagonista, Sergio, y el entorno. Esa lucha llega a convertirse en una contradicción psicológica pues Sergio asume algunas concepciones no del todo compartidas y critica otras en algún momento aprobadas. El documental y la ficción se complementan para hacernos reflexionar sobre aptitudes, opiniones o ciertas inclinaciones ideológicas del personaje. El director no impone una imagen, sino propicia elementos positivos y negativos para facilitar al espectador su propia conclusión sobre lo visto en la pantalla.

Otro título donde conviven las dos formas narrativas es *Hasta cierto punto*, aquí el documental se integra con armonía a la diégesis, gracias a dos soportes diferentes: el video para la película que está filmando un personaje (el director) y el celuloide en 35 mm. para la cinta de Gutiérrez Alea, quien realiza su obra con un recurso reiterado en el cine universal: la del cine dentro del cine, que no siempre alcanza los resultados estéticos deseados como es el caso que ahora nos ocupa.

En *Guantanamera* la presencia de las dos técnicas narrativas no está empleada como en los filmes anteriores, la aprehensión de la realidad es tan vívida que el propio director consideraba este trabajo más bien documental. Incluso en los créditos un diálo-

go entre dos personas, cuya identidad ignoramos, dice: “esto no es inventado, esto ocurrió de verdad”. Consecuente con ese enunciado la anécdota ha sido filmada con el verismo propio de la crónica.

Es indudable la fuerza de la documentalística cubana, cuyo apogeo está en la segunda mitad de los años sesenta y marcó la obra ficcional en la mayoría de nuestros cineastas. Gutiérrez Alea sabe hacer de esa impronta un recurso propio, al transmitir a través del género parte de la información que debe ser conocida por el espectador, al dotar al documental de relevancia dramática como apoyatura de los conflictos, sumándolo al discurso diégetico con naturalidad y armonía, con valores estéticos de alto nivel, pues sabe otorgarle a esos planos una carga semántica diferenciadora que contribuyen a hacer visibles sus concepciones sobre “la dialéctica creativa ente lo objetivo y lo subjetivo”, según opina Piero Spila en su artículo “La victoria de un cine en libertad” (En *Alea, una retrospectiva crítica* p. 99).

Valoración de los elementos expresivos

Al analizar la obra cinematográfica de este director observamos que no tuvo intenciones de convertirse en un innovador del séptimo arte. Su producción fílmica se caracteriza no por aportes formales si no por hacer del espectáculo cinematográfico algo más que un simple divertimento, o un modo de pasar el tiempo entretenido, sin pensar en causas y consecuencias de las acciones que cotidianamente acometemos. Esto es, un espectáculo que apela no sólo a “la emoción, al sentimiento, sino también a la razón, al intelecto” como él mismo escribió en su libro *Dialéctica del espectador* (p. 20-21) Esas concepciones sobre lo que debía ser el cine, plasmadas por él en ese libro, las convirtió en premisa puesta en práctica en su obra artística. Un espectáculo capaz de entretener y emocionar al mismo tiempo cuestionarnos lo que estamos disfrutando.

Las actuaciones, exceptuando *Historias de la Revolución* y *Cumbite* son acertadas y en varios casos, excelentes, sobre todo, a partir de *Memorias del subdesarrollo*. Los protagónicos consiguen, bajo la dirección de Gutiérrez Alea, meterse en la piel de los personajes que encarnan. Sobresalen Reinaldo Miravalles, Ana Viñas y Enrique Santiesteban (en *Los sobrevivientes*), Salvador Wood (*La muerte de un burócrata*) Sergio Corrieri (*Memorias del subdesarrollo*); José Antonio Rodríguez (*Una pelea cubana contra los demonios*) Mirta Ibarra (*Hasta cierto punto* y *Fresa y chocolate*), Jorge Peruggorría y Vladimir Cruz (en *Fresa...*) quienes han logrado hacer imperecederos los personajes representados.

Elementos no privativos de la cinematografía

En la obra de este cineasta se reiteran recursos tomados fundamentalmente de la literatura aunque aparecen en otras manifestaciones. Recursos o elementos como apoyatura a la narración fílmica pese a no ser exclusivos de este lenguaje, tales como el humor en sus diversos matices: satírico, cáustico, burlesco. Otros recursos reiterados son el absurdo, la paradoja, el símbolo.

El humor es un código transmisor de concepciones, opiniones, ideas, que el artista hace visibles al hombre común a través de lo cómico. Este recurso se convierte, en ciertos casos, en arma fustigante de males sociales obviados e incluso “olvidados” por los órganos pertinentes. En otras ocasiones resalta jocosamente fenómenos perturbadores de la tranquilidad y bienestar social.

En 1974 en el III Congreso de la Unión de Periodistas de Cuba, el entonces Ministro de Cultura, Armando Hart se refirió a la necesidad de que los intelectuales abordaran con rigor “los principales problemas de la política cultural del país” (A propósito

de la relación arte público s/p), llamado respondido por pocos creadores, entre ellos destaca Tomás Gutiérrez Alea, quien supo dar en su obra una dimensión poco vista a la política, no solo cultural sino en su más amplia significación, señalando, a través de osados filmes, los conflictos de mayor incidencia negativa que lastran el flujo de las relaciones productivas.

Muchos fenómenos fueron vistos a través del prisma humorístico. La crítica a males y deformaciones existentes, sobrevivientes del pasado o generados en la etapa revolucionaria han sido representados festivamente, con matices diversos. Algunos con cierta ironía, otros a través de la sátira, sin dejar de apuntar hacia la causa original, reiterando de paso, una característica de la idiosincrasia del cubano, asumir con buen humor los momentos más complejos, las situaciones adversas.

El tono humorístico está presente tanto en las situaciones a que se enfrentan los personajes como en los diálogos.

En *La muerte de un burócrata* coexisten ambas formas. En el primer caso, en la escena donde Juancín, en su afán de ver al jefe para que le firme un documento, queda atrapado en el cuarto del hombre en el mismo instante en que éste regresa con la secretaria y se dirigen al cuarto para hacer el amor. En la escena hay un rejuego donde se imbrican las frases que intercambian los amantes y la situación en que se encuentra Juancín, metido dentro de un closet, en una incómoda posición de inocente rascabucheador, o como se dice en francés voyeur.

El otro momento: cuando el mismo personaje intenta escapar por la ventana de una oficina, ubicada en un piso muy alto y aparece un cura gritándole desde la calle: “Espere, que voy a confesarlo”, al mismo tiempo un policía le increpa: “baje o lo llevo preso”, pues la impresión que suscita la imagen del hombre es la del suicida. Claro, situación y diálogo no son excluyentes. Una situación absurda conlleva un diálogo complementario. Las palabras no se dicen aisladamente, se enmarcan en una situación es-

pecífica. Cuando ambas confluyen, provocan la hilaridad por lo disparatado de tal simultaneidad. En la última situación no hay nada gracioso. Sin esos diálogos la sensación del espectador es de suspenso, de angustia por lo que puede ocurrirle al pobre hombre, en tanto al escuchar esos descabellados parlamentos, esas absurdas órdenes, se aflojan las tenciones, la risa disipa el suspenso.

Una escena similar ocurre en *Guantanamera* cuando una mujer, a punto de parir, se atraviesa en medio de la carretera por donde viene pasando el coche fúnebre que trae desde Guantánamo hacia La Habana, el cadáver de la tía Georgina. La parturienta y su marido no tienen otra opción para llegar al hospital, por eso corren el riesgo de ser atropellados. Las frases intercambiadas y la propia situación creada, cuando la pobre embarazada sube al carro fúnebre, provocan una reacción risueña.

El humor dado a través de la actuación se hace real en el cura de *Las doce sillas* quien, en su afán de lucro, “llega al absurdo y a la locura”, cometiendo los actos más descabellados, no para mostrar el absurdo por el absurdo, que para el director resultaría un absurdo, sino para burlarse de la “santa intención” del sacro personaje, ridiculizándolo.

Con buen humor se fustigan el oportunismo y el realismo socialista, tendencia que intentó imponerse a la creación artística en los primeros años del gobierno revolucionario. Casi idénticamente aparece tal enjuiciamiento en las dos comedias de los años sesenta, con una “sensibilidad crítica” muy particular que la hace acreedora del “sello distintivo de la legitimidad”, como expresara el crítico cubano José Antonio Évora en 1991 (Cine cubano 133 p. 19).

El humor se expresa en variantes desde lo jocoso hasta el humor negro, ácido, recalitrante. Así aparece en *Los sobrevivientes*, cinta encasillada como comedia por la crítica y yo bautizaría como “dramatragedia” si hay que bautizar. Aquí las situaciones humorísticas poseen, en su mayoría, unos diálogos nada cómicos sino un matiz más

bien burlesco, más bien amargo, como en la escena final cuando quedan solamente tres Orozco hambrientos y un rayo fulmina a uno de ellos. Los otros dos personajes se miran y exclaman compungidos: “pobrecita, quedó cocinadita”; por su tono la frase lleva implícito un pensamiento que bulle en sus mentes: la “cocinadita” será el próximo plato, servirá para saciar el apetito de los hambrientos, así se convertirán en caníbales, la etapa más salvaje del ser humano, y evidentemente, la última a la que llegarán esos Orozco que han transitado por todas las civilizaciones.

A través de la sátira se fustigan males sociales arraigados en la vida cotidiana, como la burocracia. Hay varios ejemplos pero señalaremos solo uno, en aras de no alargar este aspecto. En *La muerte de un burócrata* hay una escena en el cementerio donde aparece un cartel, remedo de la propaganda del realismo socialista donde se lee el siguiente texto: SALUDAMOS EL DIA DE LOS DIFUNTOS. Nos provoca la risa y también la reflexión sobre la estupidez humana.

La paradoja es también un recurso frecuente en la filmografía alemana, en ocasiones con una carga irónica. En *La muerte de un burócrata*, el obrero muere triturado dentro de la máquina inventada por él mismo para acelerar la producción de los bustos de José Martí, igualmente el “honor” que significaría ser sepultado con su carnet laboral es la causa de todos los enredos que entorpecen, posteriormente, los trámites para el otorgamiento a su viuda de la pensión correspondiente.

En *Guantanamera* el relevo de carros fúnebres a lo largo del país para traer a la muerta desde Oriente hasta Occidente con vistas al ahorro de combustible, ocasiona el cambio del cadáver, hecho que, desde el punto de vista de los dolientes resulta verdaderamente espantoso y el espectador se carcajea ante el desmesurado absurdo.

La paradoja se reitera en tono menos jocoso en *Los sobrevivientes* donde el afán de la familia Orozco por mantenerse impoluta, al margen de los cambios ocurridos en el

país, conlleva su autodestrucción. Esa dramática situación posee una carga semántica que sobrepasa el espacio/tiempo diegético que concreta la cinta.

La paradoja adquiere tragicidad en *Una pelea cubana contra los demonios*: allí el cura dueño del pueblo, al intentar alejar a sus feligreses de los “demonios” resulta ser el “endemoniado” y los conduce al total aniquilamiento.

En los dos últimos ejemplos la paradoja se asienta sobre un telón político. El empleo de esa figura persigue un mismo fin; cuestionar las consecuencias del fanatismo, la intolerancia, el abuso de poder. El afán por practicar “el bien absoluto”, por librar de “pecados” a la familia o a la sociedad, conlleva al malestar y a la muerte de aquellos a quienes se pretende “salvar”. Estas obras reiteran un rasgo caracterizador de nuestra mejor tradición: el enjuiciamiento sobre la manipulación de la justicia al paso de la historia como expresión de una concepción ética, muy presente en la obra de figuras paradigmáticas de nuestra nacionalidad.

El humor negro sobresale en aquellos títulos donde la muerte resulta ser el eje dramático de la trama, a veces al estilo de Luis Buñuel, sobre todo en *Los sobrevivientes*. Aunque los cubanos no llegamos a ver la muerte con la misma dimensión que los mexicanos, sí tenemos una manera particular de reírnos de lo que no somos capaces de explicarnos, de ahí el tratamiento irreverente tan bien manejado por este director.

El humor y la paradoja le permiten enjuiciar aspectos negativos de la sociedad cuya transformación se inicia en enero de 1959, porque, como él mismo señalara, “contra los errores hay que ser implacables y el primer paso para eliminarlos es señalarlos” (*Alea, una retrospectiva...*p. 75) No importa que ese señalamiento sea hecho a través de elementos tan poco “serios” si son capaces de apresar y explicitar contradicciones padecidas por los habitantes de una sociedad nueva que deben ser subsanados en aras de perfección.

En su obra, el humor es un elemento valorativo de la realidad a través del cual se asume lo político, lo clasista. Como dijera Omar Cabezas “no podemos desligar la conducta de los hombres de su participación en la sociedad y por tanto, de cómo refleja la sociedad en su cerebro” (*El humor como arma...*p.9) y el cubano, todos lo sabemos, bromea, se ríe aún en los momentos más difíciles sin que por ello deje de pensar seriamente en los más apremiantes asuntos.

Gutiérrez Alea utiliza el humor con esa carga política, como conciencia crítica que reitera prácticamente en toda su obra. La excepción es *Cartas del parque* en donde sí hay algunas humoradas pero despojadas del valor polisémico que abunda en el resto de su producción.

El símbolo que “remite a un significado infalible e invisible” (*Historia del tropo...* p.141) no es un recurso frecuente en la labor de nuestro cineasta. No obstante, hay algunos ejemplos sobresalientes así como imágenes simbólicas que aluden a algo más allá de lo que denota la fotografía.

En dos de las más memorables cintas: *Memorias del subdesarrollo* y *La última cena*, a mi juicio, tres objetos devienen símbolos. En la primera, el telescopio con que Sergio escruta la ciudad desde el balcón de su apartamento; esa escena ha dado lugar a innumerables interpretaciones, avaladas por el valor polisémico del arte. En mi opinión, ese instrumento óptico está simbolizando la capacidad del artista para ver la realidad y ahondar en la esencia de los fenómenos sociales y políticos que enrarecen las relaciones de fraternidad proclamadas por las nuevas condiciones históricas. La escena no estaba prevista en el guión original. El director le contó a Silvia Oroz: “el telescopio acaba por convertirse en un símbolo del personaje. Eso se nos ocurrió cuando elegimos el apartamento donde transcurre la vida de Sergio” (*Los filmes que no filmé* p. 116). También en esa conversación aclaró cuál era la intención del personaje: ver La Habana “como si la ciudad fuera un objeto de laboratorio” (Ídem). Si bien es cierto, el telescopio sirve para

ver mucho más allá de lo que nos permite la simple mirada, también lo es acercar los más alejados objetos a quien mira. Y en ese acercar se descubren muchas cosas no alcanzadas por la visión del ser humano. Téngase en cuenta que Gutiérrez Alea consideraba al cineasta no como un ser privilegiado sino comprometido con su época, ello lo hacía responsable de saber hurgar “en una realidad compleja cuyo profundo significado no salta a la vista” (*Dialéctica del espectador* p. 8) Y esa realidad “que no salta a la vista” debe ser penetrada, desentrañada por quien posea sensibilidad, imaginación y criterios bien sólidos para sacar a la luz significados subyacentes en la oscuridad. De acuerdo con sus propias concepciones teóricas identifico al telescopio como un símbolo: como un arma cognoscitiva en representación del creador, pero acorde con su modestia le hubiera parecido una pedantería asumirlo de tal modo.

En cuanto a *La última cena* los dos objetos simbólicos cumpliendo una misma función son el sombrero y la peluca del Conde. Ambos le atribuyen tanto su realeza de clase como la ubicación epocal. Al despojarse de ellos, hacia el final del relato, desaparece el marco temporal. Esos atributos son tanto un símbolo de poder como clasista, pues eran prendas preferidas por la alta aristocracia. El propio Conde es también un personaje simbólico como lo es el cura de *Una pelea cubana...* al personificar al poder absoluto, el que no permite contrincantes, ni siquiera consejeros.

En *Fresa y chocolate* resulta simbólica la escena cuando, al final de la película, Diego y David se abrazan emocionadamente, transmitiendo la esperanzadora idea de que sus respectivas posiciones ideológicas han dejado de ser antagónicas.

Influencias percibidas

Durante todo el desarrollo del arte unas corrientes han ido desplazando a otras. Métodos, escuelas, estilos, se han impuesto en épocas, países, autores. La interrelación

entre la creación individual y la aprehensión de valores universales es una constante natural y debe ser vista dialécticamente, como una vía para descubrir las peculiaridades del estilo de un creador.

En la medida en que la sociedad va progresando, se descubren nuevas tecnologías y se ponen en práctica modernos métodos creativos y aumentan las dificultades para deslindar los valores propios y los aprehendidos. En el caso del cine esa separación se dificulta más teniendo en cuenta que el lenguaje de las imágenes en movimiento ha alcanzado su universalización apenas en un siglo, a ello han contribuido los maestros de diversas partes del mundo, Por otro lado, los procesos productivos son similares, tanto en un país industrializado como en uno del tercer mundo, pese a las diferencias financieras y tecnológicas. No obstante, existen convenciones respetadas y repetidas que permiten diferenciar, al menos, los géneros abordados así como formas particulares de asumir la realidad que dieron lugar a determinados movimientos, corrientes o escuelas, como el neorrealismo italiano, el realismo socialista, el free cinema inglés o la nueva ola francesa. Estas corrientes o escuelas (los críticos e historiadores las nombran indistintamente) han tenido su época de esplendor en los países donde han surgido, han logrado traspasar sus fronteras para influir en autores de otros tiempos y países, gracias a ese privilegio del cine de simultanear distribución y exhibición a una velocidad increíble en los lugares más remotos.

Ningún artista por muy original y genial que sea escapa al influjo de sus predecesores y hasta contemporáneos, en cualquier manifestación y en no importa qué momento de la historia. Por ello me parece natural que Tomás Gutiérrez Alea expresara: “soy deudor de todas las corrientes cinematográficas que me han preexistido, porque uno se nutre del cine y de la realidad” (entrevista realizada por OC y VG) De esas corrientes nutricias unas son más obvias que otras; hay más o menos asimilación junto a, por supuesto, una particular manera de narrar. Asimilar el influjo no resta mérito a la

creatividad individual de un artista, al contrario, puede contribuir a universalizar su quehacer. Me referiré a aquellas influencias que he podido “descubrir” a sabiendas de que ese aspecto tampoco quedará agotado en este estudio.

Gutiérrez Alea declaró que en su infancia “veía solamente cine norteamericano”. Esa primera experiencia fue bien apprehendida, como revelan sus comedias iniciales en donde el gag chaplinesco es empleado tal como el genial inglés lo concibiera: no sólo para provocar la risa sino también con la intención de llevar a la reflexión, utilizando la sátira en determinadas situaciones o la ridiculización de los personajes en otras ocasiones. Esa peculiaridad de su quehacer en los primeros momentos de su empleo (a algún crítico le pareció mera imitación), logra un sello más “aleano” en la medida en que alcanza mayor dominio de los recursos expresivos. En *Los sobrevivientes* el gag posee ya una marcada intención política, dimensionada por la variante del humor negro, ahora al estilo de otro grande de la cinematografía universal: Luis Buñuel. La impronta de este artista se evidencia en otros ejemplos. Me viene a la mente el núcleo central de *La última cena* en donde el cubano quebranta, como lo hiciera el español en *Viridiana*, el ritual católico de la pasión de Cristo, al presentar un remedo de la cena cristiana con una concepción blasfema: el Conde asume la personalidad de Cristo en tanto los herejes esclavos ocupan el lugar de los santos apóstoles.

El cine hollywoodense clase b de los años 50 predomina en la puesta en escena, encuadres, planos americanos y manipulación temática de la primera cinta producida por el ICAIC: *Historias de la Revolución*, sobre todo en *El herido*, el primer episodio de los tres que integran la cinta, algo que fue anotado por el director en su momento.

El influjo del cine silente de los Estados Unidos persiste más allá de los primeros filmes aleanos. Su presencia se diversifica en obras posteriores. *Las doce sillas* valida la estructura de las comedias producidas en los años veinte del pasado siglo. De ellas se retoma el ritmo, la intención, los letreros explicativos puestos de moda por aquel géne-

ro, entonces con una intención elemental de información, en lugar del sonido aún inexistente. Otro ejemplo es *Cartas del parque* con un semejante tratamiento formal explícito tanto en la estructura diegética como en los carteles que resumen el asunto en cada episodio. Carteles orlados al estilo de los aparecidos en las cintas chaplinescas.

El neorrealismo italiano influyó tanto en Europa como en el nuevo continente. Para los latinoamericanos fue una vía para descubrir su propia realidad. Como dijera Fernando Birri “el neorrealismo fue una actitud moral que permitió entender hasta qué punto es necesario que el arte cinematográfico /.../ se afiance en la realidad de las imágenes que caen bajo nuestros ojos /.../ y hasta qué punto ese realismo, la realidad de esas imágenes NO PUEDE DEJAR DE SER (sic) la realidad“ (“Por un nuevo nuevo cine...” ps.239-240). En Cuba, el neorrealismo dejó su huella en la producción de los años sesenta, pero, indudablemente, la asimilación de su estética por parte de Gutiérrez Alea es más palpable, habida cuenta del contacto directo con la cinematografía de ese país en los años cincuenta, mientras estudiaba en la Escuela Experimental de Roma. A ello se debe añadir las condiciones en que se hace cine al surgimiento del ICAIC, cuando los recursos tecnológicos y económicos solo permitían la producción de modestos proyectos que favorecen la adopción del sistema practicado por los italianos, caracterizado por los bajos presupuestos, equipos convencionales, predominio de planos exteriores sobre los sets interiores, actores no profesionales y película virgen en blanco y negro cuyo costo es inferior a la de color, entre los rasgos más destacados; (cf. *Historia del neorrealismo italiano*) características que se avienen a las condiciones no solo de los inicios de la producción icaicana sino se prolongan hasta la actualidad.

Dentro del cine producido en la península itálica a la terminación de la Segunda Guerra Mundial, se destacan unos directores sobre otros, a pesar de rasgos comunes que los identifican colectivamente y permiten hablar de una escuela o corriente. Es el maestro Francesco Rosi quien deja mayor huella en el cubano, justamente por la afinidad a la

hora de sintetizar los temas escogidos, y por la manera de presentarlos, yendo de lo particular a lo general o tomando la parte por el todo (la sinécdoque) así como en la semejante combinación de las dos técnicas narrativas: la ficción y el documental, esas cualidades hacen de Rosi, en opinión de Román Gubern, “un auténtico cineasta brechtiano, en la medida en que apelaba a la inteligencia y lucidez crítica del espectador con un distanciamiento de dimensión desmitificadora” (*Historia del cine* p. 364) características presentes en las primeras cintas de nuestro director que se tornan más personales en el período de 1968-1978, cuando el distanciamiento brechtiano viene como anillo al dedo a su afán de provocar la reflexión, sin renunciar a la concepción del espectáculo que provoca el disfrute, el entretenimiento, a los más disímiles públicos, una de sus preocupaciones.

Pocos títulos escapan a la influencia neorrealista y si no cumplen esos cinco aspectos mencionados por Caro (presentes todos en *Historias de la Revolución*), sí se reiteran algunos en obras posteriores compartiendo características de otras, como el free cinema inglés cuyo rasgo principal es el empleo de la cámara en su función primigenia: la captación natural de la realidad sin afeites ni “puestas en escena”, sobresaliente en *Memorias del subdesarrollo* en aquellas escenas captadas en la calle, entre gente común que deambula, se detiene ante una vidriera, corre o baila, y en tomas ya referidas al propio protagonista hechas también con la misma intención. Otros ejemplos pueden verse en *Hasta cierto punto* y *Fresa y chocolate* en tomas con cámara en mano, filmadas en la calle. De este modo el cineasta plasma el mundo de sus contemporáneos, testimonia las condiciones de la ciudad donde habita, sus bellezas y fealdades, sus construcciones y derrumbes. En fin, el artista deviene cronista del momento vivido, no solo por los temas abordados también por la veracidad de las imágenes, ya como parte de la realidad argumental o con significación extra diegética.

La universalidad de la obra alemana puede resumirse en la reminiscencia de cinco grandes: el ruso Serguei Eisenstein, el español-mexicano Luis Buñuel, el francés Jean Luc Godard, el brasileño Glauber Rocha y el inglés Charles Chaplin.

Con el ruso coincide en el interés por mostrar planteamientos éticos incitando al espectador a meditar, a hacerle sentir las mismas preocupaciones que aquejan al artista, como reflejo de las inquietudes colectivas de sus contemporáneos. Formalmente destaca el ascendiente eisensteiniano en *Memorias del subdesarrollo* en lo referido a la capacidad ideológica del montaje sin olvidar las tres cintas históricas cuya conexión dialéctica entre el pasado y la contemporaneidad pone de lado, como el Maestro, la recreación del ayer por el puro placer estético, al saber dimensionarlo hacia el hoy sin tiempo ni espacios específicos.

De Luis Buñuel el cubano ha reconocido “una influencia obvia” tanto en la presencia de un tema perturbador: la religión, como en el manejo del humor negro, idóneo para satirizar situaciones, ridiculizar figuras o burlarse de concepciones religiosas y políticas, como ya apreciamos al referirnos a los títulos donde esos elementos son más visibles.

La nueva ola francesa, uno de los movimientos más influyentes en la cinematografía europea en la sexta década del pasado siglo, tuvo entre sus peculiaridades ser “un cine de intelectuales persuadidos de su superioridad” (Siclier, p- 144), incidió directamente en su desprecio hacia la industria que allí significaba una impostura y concluyó en la realización de una obra “asocializada, despojada de todos los problemas políticos” (Ídem p. 23) Esta corriente dejó su huella en Latinoamérica y, por supuesto, Cuba no fue excepción.

Los mayores aportes de la nueva ola al lenguaje cinematográfico fueron los de Jean Luc Godard, quien rompió con las convenciones académicas impuestas al lenguaje desde la consolidación del silente, tales como: apertura y cierre de las secuencias a

través de los fundidos, las sobreimpresiones o los “barridos”, las cortinillas de diversos tipos y otros recursos empleados para las transiciones. Godar impuso el corte seco cada vez que necesitó hacer una elipsis con lo que revolucionó los esquemas del montaje tradicional (cf. *Godard polémico*).

Del francés adoptó el cubano esas rupturas evidentes en *Memorias del subdesarrollo*. De Godar salta a la vista el semejante tratamiento fotográfico, la economía de los planos agilizan el ritmo dramático y contribuyen a la consolidación de un *tempo* específico, la capacidad de sugerir en algunas imágenes, la relevancia de la actuación y la elaboración de los diálogos cuya precisión verbal coadyuvan a la concreción de un particular concepto. Asimismo, hay analogía al concebir los espacios abiertos lo cual no es, realmente, un aporte de la nueva ola pues esta lo toma del neorrealismo. Algunas particularidades del estilo godardiano como “los saltos de eje, falsos racords, asincronía, trozos de películas negativa” (idem pp.19-20) aparecen en memorias donde además convergen ciertos conflictos ideológicos padecidos por el intelectual, tanto en uno como en otro país.

La omnipresencia del contexto político identifica la obra de nuestro director; sin embargo, una cinta escapa a tal peculiaridad: *Cartas del parque*, donde se aprecia una característica apuntada por Siclier: la asocialización que permeó la producción de la nueva ola francesa. *Cartas...* rehúye la contemporaneidad para remitirse a un pasado idealizado, pues atendiendo a la verdad histórica de nuestro país, nada tuvo de idílico. Interrogado sobre esta extrañeza, el director le contestó a esta autora: “yo no tengo que escapar de la realidad, lo que pasa es que de vez en cuando me quiero divertir y no siempre tengo que estar *al pie del cañón* (subrayado mío VG), *Cartas del parque* es una película de amor que yo creo que puede ser algo muy bello también” (entrevista de OC y VG)

En mi opinión Gutiérrez Alea no asumió como intelectual y artífice del cine una pose de superioridad para realizar su obra individual, solo impuso esa condición en función de la industria nacional, en beneficio colectivo.

Glauber Rocha, considerado por los historiadores del séptimo arte como iniciador del Cinema Nuovo Brasileño y el de obra más vasta, se distingue por el empleo de la violencia como arma de lucha ideológica, así como por la asunción de temas enmarcados en el fanatismo religioso. Formalmente su obra se identifica por la reiteración de la cámara en mano, la función expresiva de la iluminación, con predominio del claro-oscuro como resorte apropiado para remarcar una atmósfera opresiva. Estas cualidades van iterándose indistintamente en varios filmes, coinciden de manera tangible en *Dios y el diablo en la tierra del sol*, cuya influencia es notable en *Una pelea cubana contra los demonios*, aunque el guión de la cinta cubana es anterior al conocimiento, por parte de nuestro director, de aquella obra. No obstante, como él mismo expresara: “cuando vi *Dios y el diablo en la tierra del sol* /.../ no pude dejar de sentirme tocado por esa obra y en general por la personalidad de Glauber que es muy fuerte, muy atractiva, muy fascinante” (Entrevista citada). Ambas cintas confluyen en el tratamiento formal, particularmente en la concepción escenográfica que prefiere el detalle en lugar de los grandes decorados. Y en lo temático, el enjuiciamiento sobre el fanatismo religioso, visto a través de la demonología; en justicia, se debe hablar no de influencias sino de coincidencias temáticas entre ambos títulos.

Algunos críticos han visto una influencia temprana de otro integrante del cinema nuovo: Carlos Diegues. En el trabajo referido a *Cumbite* el francés Guy Gauthiers expresó: “esta cinta nos recuerda, por su estilo, a *Ganga Zumba...*” (*Alea, una retrospectiva...* p. 71), afirmación asumida por otros especialistas llevados, seguramente, por la similitud en el ritmo lento, la presencia de actores negros (esto convierte a *Cumbite* en

la primera, en nuestro país, en utilizar personas negras en papeles protagónicos, no como esclavos) y en el punto de partida de ambos guiones: una novela.

De Chaplin apuntamos más arriba coincidencias en la utilización del humor como elemento enjuiciador de aquellos aspectos que perturban el buen desarrollo de las relaciones familiares o sociales.

El cine, como queda visto, ha sido fuente nutricia en el quehacer de este director. Los acontecimientos reales de su país, contemporáneos o históricos, han sido manantial que ha surtido su imaginación para la elaboración de guiones en los cuales quedan atrapados los conflictos y contradicciones del hombre común, con más o menos audacia, con mayor o menor eficacia, siempre con objetividad y sobre todo, lucidez y honestidad.

No podemos pasar por alto la importancia concedida a la literatura por Gutiérrez Alea, no solo a la de su país sino a la foránea, ello no significa un deslumbramiento por los autores más brillantes, (tampoco es censurable), si no escoge del caudal literario aquellos temas o asuntos afines a sus intenciones o mejor, preocupaciones éticas y estéticas. De las doce películas en su haber, ocho parten de géneros literarios: cinco cubanas, una haitiana, una rusa y una colombiana. Es evidente la relevancia dada a la literatura. Al repasar las críticas a su obra publicadas al momento del estreno hasta la fecha se comprueba: las películas basadas o inspiradas en obras literarias son las de mayor resonancia entre públicos y críticos, pues “ha logrado magnificar, mayoritariamente, las obras en las que se ha inspirado en filmes superiores a la obra original, tanto desde el punto de vista de su contenido como del de sus valores estéticos” (V.G. Revista Universidad de Antioquia p. 257)

La relación con la literatura rebasa la adaptación de obras a la pantalla, también se hace visible en las reminiscencias estilísticas de algunos autores, en la similar concepción de ciertos personajes, en el tratamiento de temas y asuntos o, simplemente, en

la presencia directa o referencial de obras literarias dentro de la diégesis: recordar a Sergio leyendo *El capital*, a Pedro recitando poemas de José Jacinto Milanés, a Diego refiriéndose a John Donne o a José Lezama Lima.

La novelística de Alejo Carpentier, paradigma de cubanía y universalidad, ha ejercido una suerte de fascinación en más de dos generaciones, de la cual no se sustrajo nuestro director. Rasgos de la personalidad de Enrique (*La consagración de la primavera*) se reiteran en dos personajes aleanos: el Sergio de *Memorias...* y en Julio (de *Los sobrevivientes*). También veo una similitud con el tratamiento del tiempo carpenteriano en ese compendio de buenas cualidades que es *Memorias del subdesarrollo*. Hay alusiones a la teoría del novelista de lo real maravilloso en *Cumbite* en esa fuerza mítica que alcanza la religión y en *La última cena* en ese final a lo Mackandal que tiene el esclavo Sebastián transformándose en pájaro que vuela o en río que corre libre entre una tierra que reverdece en esperanzas. Quienes han leído *Mi tío el empleado* del cubano Ramón Meza encontrarán claras referencias a esa novela en la comedia *La muerte de un burócrata*, sobre todo en aquella escena dentro de una oficina llamada DEPATRAN donde coincide el caos descrito por el novelista decimonónico en el capítulo VI. Estos son unos pocos ejemplos detectados a vuelo de pluma que prueban el interés del artista, manifestado desde la lejana década del cincuenta, por la literatura, porque en ella encontró “una firme tradición realista (que lo incitó) a la creación de un cine que (reflejó) nuestra realidad” (“Realidades del cine...”). A pesar de esta presencia y de su propia concepción sobre la literatura, el cineasta expuso, en su conversación con Silvia Oroz, “dentro del propio cine y no en la obra literaria se encuentra el marco referencial” (p. 94-95); esa afirmación no contradice su quehacer pues siempre se refirió a una literatura que hablara de la realidad, como expresó en su conferencia de 1954: “en último término la realidad es la fuente, no la literatura” (p. 11). Quiero sumar a las constantes estilísticas antes señaladas las citas que de sí mismo hace a su propia obra, cuyo mérito corres-

ponde a Ambrosio Fornet haber hecho públicas en el prólogo a la *Retrospectiva crítica* (pp.11-12) que sobre Gutiérrez Alea hiciera en 1987. Entre ellas se encuentran la presencia física en *Las doce sillas* y *Memorias del subdesarrollo*, o referidas a su labor teórica en *Hasta cierto punto* cuando uno de los protagonistas lee *Dialéctica del espectador*. Son de su exclusividad las referencias musicales o fragmentos de diálogos semejantes que se repiten en cintas de épocas diferentes.

Otras reiteraciones serían los carteles para precisar una fecha exacta, ubicar un espacio geográfico o resumir el asunto. Asimismo el tratamiento del tiempo, cuya ambigüedad reitera prácticamente en toda su producción y demanda un estudio independiente.

A manera de cierre

Podemos resumir entonces las singularidades estilísticas de la obra cinematográfica de Tomás Gutiérrez Alea en los siguientes aspectos:

- Necesidad de explicar la realidad “con una buena dosis de sinceridad y de apertura” (entrevista citada), explicación hecha acorde con su lúcida visión del mundo, donde se muestra como digno continuador de los mejores exponentes de la cultura cubana y cuya característica más destacable ha sido la defensa de valores éticos y morales para fustigar males sociales que obstaculizan el buen desenvolvimiento de los seres humanos.

- Ausencia del maniqueísmo al plasmar una visión del mundo donde resaltan sus concepciones axiológicas para provocar en el espectador la necesidad de pensar la realidad y cuestionarla “al tiempo que se piensa y cuestiona a sí mismo” (Oroz, p. 127) esa visión no es la de “mundos cerrados”, como escribió Leonardo Padura en 1999

(La Gaceta de Cuba p. 12). Si bien algunos títulos pueden dar una imagen de “épocas vencidas” al ubicar la época histórica del drama, podemos concluir que, efectivamente, es una etapa que la dialéctica de la historia dejó atrás; aquí caben como ejemplos *Una pelea cubana contra los demonios* y *Los sobrevivientes*. Al siglo XVII (el de *Una pelea cubana...*) dominado por la Iglesia católica, con su fuerte oscurantismo, fanatismo y endemoniados curas sucede un período de superior nivel económico cuando la sacarocracia criolla pasa a ocupar la dirección no del país (que permanece atado a la metrópoli), pero sí de algunos renglones económicos pilares del futuro desarrollo de la nación, como el azúcar. A *Una pelea cubana...* le sigue (en un exacto orden cronológico) *La última cena* cuyo relato se ubica en el siguiente siglo cuyos protagonistas son miembros de esa sacarocracia.

Al profundizar en la exégesis de esas cintas descodificamos un claro mensaje: ahogados por su propia locura, los tiranos desaparecerán de la faz de la tierra. Más que un mundo cerrado estamos viendo una imagen esperanzadora, llena de optimismo, no de un optimismo manipulado sino basado en las propias condiciones objetivas que ha escrito la Historia.

También en *Los sobrevivientes*, pese al trágico final de la familia Orozco, se evidencia un futuro esperanzador en esa hermosa imagen final cuando el último descendiente de los Orozco, el pequeño Sebastián, ya nada tiene que ver con el viejo patriarca, corre libre por un bosque de pinos batidos por el viento.

En cuanto a *Memorias del subdesarrollo* ese final abierto me hace pensar en la posibilidad de Sergio, quien no ha querido marcharse del país y durante toda la historia vivida ha ido tomando conciencia del hecho revolucionario, ocupará un lugar en la nueva sociedad que lo admitirá como a uno más de sus hijos.

Más feliz aún es el desenlace de *Fresa y chocolate* en ese abrazo emocionado (como diría César Vallejo) entre Diego y David que transmiten la nítida esperanza de un

mundo ancho en el que caben todos los seres humanos, por muy antagónicos que sean sus modos de ver la vida. Es decir, se hace material aquel bello pensamiento martiano: *Con todos y para el bien de todos* que es también una divisa ética a veces dada de lado.

La soltura en el ejercicio de dirección artística ha contribuido, indudablemente, a la diversidad y calidad de la obra realizada. Allí se materializa su valentía para fustigar males sociales, políticos y culturales que contribuyen a la interacción autor-obra-público, el cual tiene la oportunidad de ver reflejado en la pantalla fenómenos negativos que contribuyen al malestar en la sociedad. En ese llamado a luchar por la felicidad de su pueblo está implícita la cualidad ética característica de los mejores exponentes de nuestra cultura, vale decir, de nuestra nacionalidad.

Por estas razones, entre muchas otras, podemos situar a Tomás Gutiérrez Alea como un destacado continuador de las mejores tradiciones de la cultura cubana, lo que le permite, al mismo tiempo, ser un digno exponente de la cultura universal.

© Virgen Gutiérrez

Bibliografía

- Aumont, J. M Marie. *L'Analyse des filmes*. Nathan [Francia, 1992]
- Birri, Fernando. *Por un nuevo nuevo cine latinoamericano. 1956-1991*. Cátedra filmoteca española. Madrid, 1996
- Caro, Pío. *El neorrealismo cinematográfico italiano*. Ed. Alameda S.A. México, 1955. (Prólogo y notas de Cesare Zavattini)
- Castellanos, Orlando [y] Virgen Gutiérrez. "Entrevista grabada a Tomás Gutiérrez Alea". Octubre, 1992
- Douglas, María E. *Diccionario de cineastas cubanos 1959-1987*. Cinemateca de Cuba. [Universidad de los Andes. La Habana] Mérida, 1989.
- . *La tienda negra. El cine en Cuba 1897-1990*. Cinemateca de Cuba. La Habana, 1996
- Évora, José Antonio. "Cielo a estribor. Notas para el estudio del largometraje de ficción cubano en los años 80" En: Cine Cubano No.133, octubre- diciembre, 1999.
- . *Tomás Gutiérrez Alea*. Cátedra Filmoteca Española. Signo e imagen. Cineastas Latinoamericanos. Madrid, 1996.
- "El humor como arma de lucha ideológica No. 2" Prólogo de Omar Cabezas. Segundo concurso de caricaturas antiimperialistas "Sandino vive" /Managua/ 1984
- Fornet, Ambrosio "Cuba: el cine de ficción en su contexto (1959-1987)" Encuadre 40. Separata 16. CNC. Caracas, 1993.
- . *Alea, una retrospectiva crítica*. Editorial Letras Cubanas. La Habana, 1987.
- García Borrero, Juan Antonio. *Guía crítica del cine cubano de ficción*. Ed. Arte y Literatura. La Habana, 1999
- Gubern, Román. *Historia del cine*. Editorial Lumen. Barcelona, 1989.
- . *Godard polémico*. Barcelona. Tusquets Editores. 1969
- Guía temática del cine cubano*. Producción ICAIC 1959-1980. Cinemateca de Cuba. Ministerio de Cultura. La Habana, 1983.

- Gutiérrez Alea, Tomás. *Dialéctica del espectador*. Ediciones Unión. La Habana, 1982
---. “Realidades del cine en Cuba”. Conferencia impartida el 17 de junio de 1954. Sociedad Cultural Nuestro Tiempo. [Mimeografiada. Archivo personal de Walfredo Piñera].
---. [y] Ugo Ulive. *Las doce sillas*. [Guión] Ediciones ICAIC. La Habana, 1963
- Gutiérrez Mesa, Virgen. “El cine de Tomás Gutiérrez Alea y la literatura” En: Revista de la *Universidad de Antioquia* No. 237 julio-septiembre, 1994, pp.71-81.
- Hart, Armando. “A propósito de la relación arte-público”. Discurso en el III Congreso de la Unión de Periodistas de Cuba. La Habana Ministerio de Cultura. 1974
- Ilf y Petrov. *Las doce sillas*. Editorial Arte y Literatura. Ciudad de La Habana, 1980 [Prólogo Rubén Martí]
- Lezcano, Miriam. *El arte de la dirección*. Imprenta MINFAR, 1983
- Mesa, Ramón. *Mi tío el empleado*. Ed. Arte y Literatura La Habana, 1979
- Montgomery, John. *La comedia en el cine*. Barcelona. Ed.- E,H.R. 1955
- Oroz, Silvia. *Tomás Gutiérrez Alea: Los filmes que no filmé*. Ediciones Unión. La Habana, 1987.
- Rodríguez Rivera, Guillermo. *Sobre la historia del tropo poético*. Editorial Letras Cubana. La Habana, 1985.
- Rulicke-Weiler, Kathe. *La dramaturgia de Brecha*. La Habana. Ed. Arte y Litetartura, 1982.
- La sátira, el humor y la ironía en los filmes de Alemania Federal*. Manchen. Ed. Hans Helmut Prinzler, 1980.
- Siclier, Jacques. *La nueva ola*. Ed. Rialph S.A., 1962
- Tarkovsky, Andrei. “El artista jamás es libre”. *Cine cubano* 134 p 56-57, 1992 [Traducción Virgen Gutiérrez]

Volkova, Elena. *El contenido y la forma en la obra de arte*. La Habana. Ed. Arte y literatura, 1984.

Zimmer, Christian. *El cine y la política*. Salamanca Ediciones Sígueme, 1976.

Fichas técnicas de las películas de ficción

Historias de la Revolución

Dirección Tomás Gutiérrez Alea
Cuba
1960

Las doce sillas

Dirección Tomás Gutiérrez Alea
Cuba
1962

Cumbite

Dirección Tomás Gutiérrez Alea
Cuba
1964

La muerte de un burócrata

Dirección Tomás Gutiérrez Alea
Cuba
1966

Memorias del subdesarrollo

Dirección Tomás Gutiérrez Alea

Cuba
1968

Una pelea cubana contra los demonios

Dirección Tomás Gutiérrez Alea
Cuba
1971

La última cena

Dirección Tomás Gutiérrez Alea
Cuba
1976

Los sobrevivientes

Dirección Tomás Gutiérrez Alea
Cuba
1978

Hasta cierto punto

Dirección Tomás Gutiérrez Alea
Cuba
1983

Cartas Del Parque

Dirección Tomás Gutiérrez Alea
Cuba
1988

Contigo en la distancia

Dirección Tomás Gutiérrez Alea

México
1991

Fresa y chocolate

Dirección
Cuba
1993

Tomás Gutiérrez Alea Y Juan Carlos Tabío

Guantanamera

Dirección
Cuba
1995

Tomás Gutiérrez Alea Y Juan Carlos Tabío