

Tomás Gutiérrez Alea: dialéctica del documentalista

Luciano Castillo*

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar os constantes diálogos entre o cinema documental e as longas-metragens de ficção do cineasta cubano Tomás Gutiérrez Alea. Para isso, estudamos a sua produção cinematográfica desde o início pré-revolucionário até aos anos 1980, com ênfase no filme *Memorias del subdesarrollo* (1968).
Palavras-chave: Tomás Gutiérrez Alea; tom documental; *Memorias del subdesarrollo*; arquivo; ICAIC.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo analizar los constantes diálogos con el cine documental presentes en los largometrajes de ficción del cineasta cubano Tomás Gutiérrez Alea. Para ello, se estudia su producción cinematográfica desde sus inicios prerevolucionarios hasta los años 1980, haciendo énfasis en el filme *Memorias del subdesarrollo* (1968).
Palabras clave: Tomás Gutiérrez Alea; tono documental; *Memorias del subdesarrollo*; archivo; ICAIC.

Abstract: This article aims to analyze the constant dialogues between documentary cinema and the fictional films by Cuban filmmaker Tomás Gutiérrez Alea. In order to do that, his film production was studied since the prerevolution period until the 1980s, emphasizing the film *Memorias del subdesarrollo* (1968).
Keywords: Tomás Gutiérrez Alea; documentary tone; *Memorias del subdesarrollo*; archive; ICAIC.

Résumé : Cet article a pour objectif d'analyser les dialogues constants avec le cinéma documentaire présents dans les films de fiction du cinéaste cubain Tomás Gutiérrez Alea. Pour ce faire, nous étudierons sa production cinématographique depuis ses débuts avant la Révolution jusqu'aux années 1980, en mettant l'accent sur le film *Mémoires du sous-développement* (1968).
Mots-clés : Tomás Gutierrez Alea ; ton documentaire; *Mémoires du sous-développement* ; Archives; ICAIC.

* Crítico, investigador de cine y Director de la Cinemateca de Cuba. E-mail: lcastillo@icaic.cu

Sumisión del artículo: 10 de marzo de 2019. Notificación de aceptación: 28 de mayo de 2019.

Desde que se quemó El Encanto, La Habana parece una ciudad de provincia. Pensar que antes la llamaban el París del Caribe... Al menos, así le decían los turistas y las putas. Ahora más bien parece una Tegucigalpa del Caribe. No solo porque destruyeron El Encanto, y porque hay pocas cosas buenas en las tiendas. Es por la gente también. ¿Qué sentido tiene la vida para ellos? ¿Y para mí? ¿Qué sentido tiene para mí? ¡Pero yo no soy como ellos! (Memorias del subdesarrollo, s.f.:4).

En uno de esos recorridos por las calles habaneras para observar a la gente que le rodea como una masa que no cesa de cuestionar y a la que se resiste a integrar, Sergio, el protagonista de *Memorias del subdesarrollo*, se detiene en una céntrica esquina y evoca inmediatamente el incendio de la tienda El Encanto que ocupara el espacio donde ahora se erige el parque Fe del Valle, producto del sabotaje provocado por agentes de la CIA el 13 de abril de 1961. En el papel pasivo escogido por este intelectual pequeñoburgués de espectador privilegiado de los acontecimientos vertiginosos que conforman la nueva realidad cotidiana, opta por escrutarla inquisitivamente primero desde su telescopio: “Todo sigue igual. Aquí todo sigue igual. Así, de pronto, parece una escenografía, una ciudad de cartón...” (*Memorias del subdesarrollo*, s.f.: 2).

La observa luego en esos paseos durante los cuales llaman su atención algunos rostros que el punto de vista subjetivo nos muestra en pantalla. Las imágenes del parque ceden su paso a las de archivo con las llamas devastadoras del edificio que, al tiempo de cerrar la primera sección del filme para dar paso a un nuevo capítulo, se insertan en un discurso cinematográfico inconcebible sin la preeminencia del documental y las diversas connotaciones adquiridas de acuerdo a las intenciones de su realizador, Tomás Gutiérrez Alea.

Trabajar con una estructura abierta que le posibilitaba suprimir, añadir, manipular tanto el material rodado como la riqueza depositada en los archivos del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), y aquel cúmulo de ideas que conservaba anotadas en espera de un argumento capaz de admitirlas, fue la principal motivación hallada por Titón de la provocadora noveleta de Edmundo Desnoes.

Inicialmente los autores se pusieron de acuerdo en que, en lo fundamental, iban a

hacer una especie de documental sobre un hombre que se queda solo, y lo que el cine podría aportar a la novela era esa visión “objetiva” de la realidad para hacerla chocar con la visión subjetiva del protagonista. La fotografía, el documento directo, los pedazos de noticieros, las grabaciones de discursos, las filmaciones en la calle con cámara oculta en algunas oportunidades, eran recursos con los que contábamos y que ciertamente debíamos explotar —escribió Titón en un texto revelador—. Así fuimos desarrollando más de lo que aparece

en la novela esa línea que va mostrando la realidad “objetiva” que rodea al personaje y que poco a poco le va a ir estrechando un cerco hasta sofocarlo al final. Esa línea se alterna con la del propio personaje, y está construida básicamente con documentos, es decir, testimonios del momento. (Gutiérrez Alea, 1986: 51).

La propia secuencia que a modo de prólogo acompaña los créditos mientras la orquesta de Pello el Afrokán canta el estribillo “¿Dónde está Teresa?” y cuerpos y rostros se confunden en la vorágine del baile –más tarde será uno de los *flashback* evocados por Sergio, testigo del hecho violento que interrumpe la fiesta popular– porta ya el tono documental. Este se mantiene incluso al mostrar en detalles los últimos trámites exigidos a los pasajeros antes de partir en el avión hacia el exilio en Estados Unidos, previa a la aparición en pantalla de Sergio, que acude a despedirse de sus padres y de su esposa en el aeropuerto.

El cineasta insistió, en más de una oportunidad, en que *Memorias del subdesarrollo* hizo posible que convergieran influencias disímiles, recibidas de diversos orígenes y hasta entonces dispersas en su formación. “Ahí están el documento, el cine más espontáneo, el reportaje, la ficción y, dentro de esta, dramas realistas desarrollados convencionalmente, aunque la estructura de la película no sea convencional”, declaró en una entrevista (Évora, 1994: 38).

¿Qué habría sido de este filme capital que no solo es uno de esos ejemplos en la historia del cine de trascender a la obra original, sino que, como toda genuina obra de arte, perdura con el decursar del tiempo, sin el rol asignado al documental en el proceso experimentado por este observador pasivo de la mutante realidad?

Si revisamos la filmografía de Titón, se advierte que este fue el título en que más utilizó el documental y que prácticamente no volvió más tarde a incursionar en él, salvo en esa brevísima pieza de orfebrería que fuera *El arte del tabaco* (1974) y dos proyectos frustrados: *La batalla de Guisa* (1974) y *El camino de la mirra y el incienso* (1975).¹ Los testimonios documentales en *Hasta cierto punto* (1983) adquieren la función de punto de partida para el entramado de ficción.

La vocación realista del cine para mostrar la realidad no tal como uno la ve, sino como la imagina, terminó por convencer al joven Tomás Gutiérrez Alea de que ese era el único medio de expresión capaz de encauzar sus múltiples inquietudes artísticas. La pequeña cámara cinematográfica que el bendito azar puso a su alcance a los diecisiete años fue la caja de Pandora, la fascinante

¹ Titón asumió la dirección en fase de filmación en Yemen, nación a la que está consagrado el documental, terminado en 1978 por Constante (Rapi) Diego.

revelación de las ilimitadas posibilidades de aquel juguete con el que rodó en 1947 dos cortos.

Un año después, Titón coincide seguramente en el primer cine-club que se fundara, con Néstor Almendros, estudiante de Filosofía y Letras, quien, recién llegado a La Habana para reunirse con su padre, descubría qué era “el paraíso del cinéfilo”. Con su nuevo amigo, interesado desde siempre en la fotografía y, como él, asiduo asistente a los programas dobles en las salas comerciales, sobre todo, a las matinés dominicales, Titón, estudiante de Derecho, se interesa por filmar en 16 mm un documental sobre el Movimiento por la Paz en Cuba, pero el proyecto no se llegó a terminar. Otro tanto ocurrió con *Primero de mayo*, un reportaje acerca de la movilización popular que para festejar el Día Internacional del Trabajo convocara en 1949 el Partido Socialista Popular. Contó también entonces con el aporte de Almendros, quien asumiría junto a él la cámara en el corto de ficción silente *Una confusión cotidiana* (1950).

Las perspectivas futuras por la visión de películas italianas como *Roma, ciudad abierta* y *Umberto D*, eran más tentadoras que las ofrecidas por el puesto de abogado y, sin recoger el título universitario, Titón marcha a Roma para cursar estudios durante dos años en el Centro Sperimentale di Cinematografia. Pero el movimiento neorrealista, que sedujera también a su coterráneo Julio García Espinosa, al santafecino Fernando Birri, al colombiano Gabriel García Márquez o al dominicano Óscar Torres, ya había atravesado la etapa de esplendor. Al aprendizaje en la calle durante su periplo en Europa, Titón le atribuye mayor importancia en su formación que al “barniz académico” proporcionado por esta escuela de cine.

Tres años sin encontrar trabajo, y tras su regreso a Cuba, Titón comienza como proyeccionista y administrador y, de inmediato, asume el cargo de director técnico en *Cine-Revista*, una pequeña empresa publicitaria liderada por el productor mexicano Manuel Barbachano Ponce (1924-1994). Diez minutos semanales, en blanco y negro, con cinco o seis anuncios comerciales intercalados de 20 segundos y en colores, que incluía uno o dos pequeños documentales o reportajes y seis o siete chistes escenificados, significaron para el novel realizador las primeras experiencias en el trabajo con los actores y la utilización del humor, que tan útiles le resultarían poco tiempo después. La producción de documentales y reportajes para *Cine-Revista*, según reconociera el propio Titón, le permitió además descubrir la propia realidad cubana con la que debía mantenerse en estrecho contacto. A ese equipo, logró incorporar al narrador Onelio Jorge Cardoso (1914-1986), con quien escribiera más tarde el guion de *Cumbite* (1964), y como utilero nada menos que a Jorge Herrera (1930-1981),

fotógrafo de *Esta tierra nuestra* (1959) y de tantas ulteriores obras importantes del cine cubano.

Sin abandonar los planes de filmar en grande, Gutiérrez Alea, que figuraba entre los miembros de la Sección de Cine de la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, acogió con calidez la idea de reunir dinero para rodar un corto en 16 mm: *El Mégano* (1954). El proyecto presentado por Julio García Espinosa, que se encargó de la dirección y donde colaboró Titón, también coautor del guion, se impuso por su viabilidad. Todos participaron con entusiasmo en la aventura de filmar la rutinaria jornada cotidiana de un grupo de carboneros en la región cenagosa que le da título, en el sur de la provincia de La Habana. Considerado indistintamente como un documental por el afán de describir con la mayor autenticidad posible la vida miserable de esos hombres y mujeres o como un medimetraje de ficción por reconstruir con su lenguaje las historias narradas por ellos, *El Mégano* devino precursor del cine cubano revolucionario. Deslindar dónde termina la realidad y comienza la ficción es complicado por el riguroso reflejo del arduo proceso de extracción de la madera con el agua hasta el pecho y las escasísimas frases de los campesinos. Juan Blanco, que improvisara al piano las partituras para acompañar un ciclo de cine silente programado por el cine-club de Nuestro Tiempo, se encargó de la música, labor que desempeñaría más tarde en *Esta tierra nuestra* (1959) y en *Las doce sillas* (1962).

Con el triunfo de la Revolución, el binomio García Espinosa-Gutiérrez Alea se integra de inmediato a la Sección de Cine de la Dirección de Cultura del Ejército Rebelde. En los primeros meses de 1959, en la zona de Mayarí, Titón realiza el primer documental programado: *Esta tierra nuestra*, con un guion coescrito con Julio. El bisoño director recurrió a los recursos de la ficción para reproducir en todo su dramatismo el desalojo de una familia campesina y el derribo de su bohío; la ocupación nocturna de la tierra improductiva de un latifundista para asentar un rancho; el ametrallamiento desde una avioneta; la emboscada de los rebeldes a los “casquitos” del ejército batistiano – preludeo del cuento *Rebeldes* de *Historias de la Revolución* (1960) – y su entrada victoriosa al poblado. Lejano aún del incontrolable arrebato visual que impusiera, cámara en mano, a la fotografía de *Lucía* (1968) o *La primera carga al machete* (1969), Jorge Herrera mantuvo el estatismo durante casi los veinte minutos del filme. Como asistente de dirección figuraba otro talento en ciernes del cine cubano: Manuel Octavio Gómez (1934-1988), que repetiría estas funciones en el primer largometraje de Gutiérrez Alea.

El vigor de las imágenes para al seguir el avatar de la familia condenada a vagar por los caminos con sus bultos, acercarse a los idénticos destinos de

innumerables guajiros, está lastrado por la innecesaria narración llena de frases altisonantes y ampulosas, aunque a tono con el marcado propósito didáctico. El texto subraya constantemente los contrastes entre el pasado reciente y el futuro promisorio ante la promulgación de la Ley de Reforma Agraria.

Sin haber concluido *Esta tierra nuestra*, Tomás Gutiérrez Alea se había sumado al núcleo fundacional encabezado por Alfredo Guevara, que crearía el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos. Apenas a tres meses del triunfo, con un organismo sin precedentes como el ICAIC, el nuevo Gobierno Revolucionario promovía la primera ley en el terreno cultural.²

Recordar *Paisà* (1946), aquel fresco rodado en el apogeo neorrealista en el que a través de seis episodios situados cada uno en una región característica, Roberto Rossellini daba su visión de la convulsa situación de Italia a fines de la II Guerra Mundial, incentivó a Tomás Gutiérrez Alea. Inexperto aún para asumir la responsabilidad de un largometraje, Titón decidió emprender el proyecto menos riesgoso de integrar cinco historias que abordaran distintos aspectos de la lucha insurreccional que condujo a la caída de la tiranía. Contar en el equipo con el experimentado fotógrafo italiano Otello Martelli (1903-2000), el mismo que siguiera a Rossellini desde Sicilia al delta del Po en su afán por documentar la realidad inmediata, terminó por estimular a Titón a filmar sus *Historias de la Revolución*, con el ánimo de que le ayudara a capturar la textura propia de los filmes neorrealistas. Martelli, ya más académico, no consiguió esa fotografía contrastada, dura y dramática a la que aspiraba Titón en las dos primeras historias: *El herido* (sobre la lucha clandestina en la ciudad) y *Rebeldes* (en torno a los combates en la Sierra Maestra); el uso de actores no profesionales en este segundo episodio puede acercarse a los preceptos del neorrealismo, aunque no a su propuesta estética, y al documental.

En el tercero, *Santa Clara* –con fotografía del mexicano Sergio Véjar, antiguo colaborador de Buñuel– la minuciosa reconstrucción sin gran despliegue de medios por mucho que lo aparente del descarrilamiento del tren blindado que marcara el viraje decisivo en la ofensiva final contra la dictadura, resulta tan rigurosa que, por momentos, uno imagina que asiste a tomas documentales captadas por algún camarógrafo presente en los acontecimientos narrados.³

Compartir con Rossellini en alguna medida la perenne idea de desdramatizar y desmitificar todo lo que se hace en el cine, condujo quizás a Titón a

² Según su crédito final, *Esta tierra nuestra*, era el primer título de una serie titulada *La Revolución en marcha* producido, como también el segundo, *La vivienda*, de Julio García Espinosa, por la Dirección Nacional de Cultura del Ejército Rebelde. El primer documental producido por el ICAIC sería *Sexto aniversario*, realizado por García Espinosa en julio de 1959.

³ Los dos restantes historias: *Un día de trabajo* y *Los novios*, fueron dirigidas por el español José Miguel (Jomí) García Ascot; ambas, junto a *Año nuevo*, realizada por el cubano Jorge Fraga, integrarían luego el largometraje *Cuba 58* (1962), con fotografía de Otello Martelli.

concebir este tercer episodio casi como un tributo al estilo de *Paisà*. Un letrero: “Santa Clara, 28 de diciembre de 1958” y la voz de un narrador: “La Revolución se ha extendido desde Oriente. Los rebeldes han bajado de la Sierra al llano y la lucha de guerrillas se ha convertido en las últimas semanas en guerra de posiciones”, sobre tomas nocturnas de la ciudad, ubican temporal y geográficamente una historia en la que los personajes sostienen escasísimos diálogos. Después de los 15 minutos que duran en pantalla los enfrentamientos entre los rebeldes, con la ayuda de la población, y los soldados de la dictadura, tras otro texto del narrador, se retoma la trama de ficción insertada, de extrema simplicidad, en torno a un combatiente que como miembro de la columna invasora arriba a su ciudad natal en busca de una novia que allí dejara; el reencuentro de ambos se produce en circunstancias marcadas por la tragedia, en pleno jolgorio por la victoria, ella descubre en un jeep que él se ha convertido en otra víctima de la lucha armada.

Ante la imposibilidad de reproducir los sucesos del asalto al Palacio Presidencial que anteceden a la historia de ficción de *El herido*, por la complejidad y el costo que implicaban, Titón prefirió apelar al material de los noticieros para ubicar contextualmente a los personajes:

Estaba muy lejos de imaginar entonces que ese recurso –la mezcla del documento y la ficción– acabaría convirtiéndose en uno de los rasgos no solo de *mi* estilo personal, sino de toda nuestra incipiente dramaturgia. Les confieso que ese recurso para mí, ofrece posibilidades inagotables. Lo utilicé al máximo en *Memorias del subdesarrollo*, donde las ficciones más elaboradas coexisten con todo tipo de estímulos –estímulos sonoros y visuales que provienen de fuentes documentales y bibliográficas, lo integré al tema mismo de la película en *Hasta cierto punto* y traté de analizarlo, desde una perspectiva teórica, en *Dialéctica del espectador*”. (Gutiérrez Alea, 1995: 7).

No se había estrenado todavía *Historias de la Revolución* y ya Tomás Gutiérrez Alea dirigía, con el auspicio del Ministerio de Obras Públicas, el documental *Asamblea General* (1960). Las primeras imágenes muestran los últimos preparativos en la Plaza de la Revolución poco antes de la llegada del pueblo y de los campesinos a la concentración con banderas y pancartas con la consigna: ¡Patria o Muerte!, pronunciada meses antes en el entierro de las víctimas del sabotaje al barco belga La Coubre. Los rostros de Roa, Raúl, Dorticós, el Che... se funden con las expresiones de los asistentes a esa denominada Asamblea General Nacional del pueblo de Cuba el 2 de septiembre de 1960, donde se aprobaría la Primera Declaración de La Habana. Fragmentos de ese discurso pronunciado por Fidel para denunciar la reunión efectuada en Costa Rica por los dignatarios de la OEA sirven de contrapunto a las imágenes de archivo que muestran este controvertido cónclave.

Titón prescinde por completo de la narración y deja que las propias palabras del líder de la Revolución –casi todo el tiempo en *off*– ofrezcan la información requerida para la ubicación temporal; prefiere el cineasta hurgar en las reacciones de la gente de pueblo de distintas generaciones y extracción social. En la edición de Ángel López, se alternan planos generales de la concurrida plaza y panorámicas desde la tribuna con primeros y primerísimos planos a partir del material filmado por seis camarógrafos: Néstor Almendros, Jorge Haydú, Luis Marzoa, Arturo Agramonte, Gustavo Maynulet y, al frente en los créditos, un nombre con el que Titón habría de contar para sus cuatro largometrajes de ficción posteriores: Ramón F. Suárez.

El siguiente título en la trayectoria del realizador está marcado por la multiplicidad de acciones desencadenadas contra la Isla desde los primeros meses del tercer año de la Revolución, *¡Muerte al invasor!* (1961), como se precisa en el propio filme, es un reportaje especial del *Noticiero ICAIC Latinoamericano* sobre la agresión imperialista al pueblo de Cuba.⁴

En calidad de corresponsal de guerra, Titón se incorporó al equipo del documentalista Santiago Álvarez y, cámara y fusil en ristre, marcharon a Playa Girón para filmar juntos con los fotógrafos Pablo Martínez y Julio Simoneau los pormenores del desembarco. Durante 15 minutos, el documental sintetiza cronológicamente los hechos que precedieron a la invasión de los 1500 mercenarios en la Bahía de Cochinos: los bombardeos a los Aeropuertos de Santiago de Cuba y San Antonio de los Baños; la despedida de duelo en La Habana de las víctimas; el arribo al lugar de las fuerzas del Ejército Rebelde y de las Milicias Nacionales Revolucionarias; la presencia de Fidel, y el fragor del combate que culminara en la primera derrota del imperialismo en América. A Titón no le bastó haber arriesgado su vida en la filmación de ese inapreciable pietaje documental y se hizo cargo, además, junto a Jorge Fraga, de su edición.

Tras el divertimento que representa en su haber *Las doce sillas* (1962) para exorcizarse del grado de responsabilidad asumido con *Historias de la Revolución*, primer título de ficción estrenado por el naciente ICAIC, Titón decidió retomar la literatura, en este caso la caribeña, al conocer una adaptación escrita por Onelio Jorge Cardoso de la novela *Gobernadores del rocío*, de Jacques Roumain (1907-1944). Esta suerte de Romeo y Julieta, acechados por familias antagónicas en una aldea haitiana, era un pretexto para aproximarse al universo de la cultura de ese país que siempre había ejercido una peculiar fascinación en el cineasta, quien lamentara luego no haber podido despejar al guion del peso literario.

⁴ Corresponde a la edición No. 47 del *Noticiero ICAIC*.

Una sola secuencia de *Cumbite*, la de la ceremonia religiosa nocturna, sin embargo, sirve para evidenciar la importancia concedida al documental. Con el propósito de lograr la mayor autenticidad posible, no solamente en la manera de hablar de los haitianos, interpretados por actores en su mayoría no profesionales, el realizador se regodea en todos los rituales, desde la irrupción del chivo con velas en los cuernos o la escritura de signos sobre la tierra, hasta el sacrificio del animal a los dioses. La cámara operada por José López, de acuerdo a la concepción del fotógrafo Ramón F. Suárez, se integra como un personaje más para indicar aquellos detalles que podrían perderse con una actitud contemplativa. Solo cuando en el delirio de los cantos uno de los viejos “babalaos” pregunta: “¿Dónde está ese negro que viene de Cuba?”, nos percatamos de que estamos ante una película de ficción, en la que se insertara un documental de 10 minutos, a juzgar por la extensa duración de esta secuencia. Titón seguramente quiso preservar su riqueza folklórica y no sacrificarla en la mesa de edición de Mario González.⁵

¿Hasta qué punto fue el aporte de Tomás Gutiérrez Alea en la dramaturgia de un filme como *De cierta manera* (1974), realizado por la documentalista Sara Gómez (1943-1974), que compartiera con Titón la pasión por el género y hasta apareciera fugazmente entre el público en la secuencia de la Mesa Redonda en *Memorias del subdesarrollo...?* ¿Fue durante la investigación previa al asesoramiento de Sergio Giral en el largometraje *El otro Francisco* (1974), curiosa versión de un texto literario que tropezó felizmente Titón con aquel párrafo de Moreno Fragninals, desencadenante de su genio para gestar una obra maestra como *La última cena...?*

En el período extendido desde mediados de 1972, cuando estrena *Una pelea cubana contra los demonios*, hasta 1976, año en que comienza a filmar ese título descomunal del cine iberoamericano que es *La última cena*, Gutiérrez Alea se consagró a esas labores de asesoramiento dramático; dirigió en fase de filmación el documental *La batalla de Guisa* (1974), a partir de testimonios sobre la toma de ese poblado por el Ejército Rebelde —que permanece inconcluso— y *El camino de la mirra y el incienso*, en torno a los éxitos alcanzados hasta entonces por la revolución yemenita.

⁵ Mario González (1908-1998), aunque nacido en Cuba, fue uno de los editores más prestigiosos de la Época de Oro del cine mexicano, en la cual editó más de cincuenta títulos, dirigidos, entre otros, por Juan Bustillo Oro, Fernando de Fuentes, Chano Urueta, Julio Bracho o Tito Davison. Incluye en su filmografía: *Sandra, la mujer de fuego* (1952), de Juan Orol; *Más fuerte que el amor* (1953), de Tulio Demicheli y, ya dentro del ICAIC, de los primeros cuatro largometrajes realizados por Tomás Gutiérrez Alea: *Historias de la Revolución* (1959), junto a Carlos Menéndez; *Las doce sillas* (1962); *Cumbite* (1964) y *La muerte de un burócrata* (1966), entre otros importantes títulos. Obtuvo el premio Ariel de la Academia mexicana por *Medianoche* (1949), de Tito Davison.

En 1974 el cine documental cubano se enriqueció con una verdadera joyita: *El arte del tabaco*, una sinfonía de manos de tabaqueros en las diversas fases de esa faena artesanal que dura exactamente el tiempo del danzón *Liceo del Pilar*, de Rodrigo Prats. Las hermosas litografías que adornan los envases de marcas afamadas en todo el mundo son acordes en la partitura; no se precisa nada más, solo las diestras manos, surcadas de arrugas por la impronta de los años, que tornan posible el milagroso producto final.

Pero mucho antes de que Titón rindiera culto a la fabricación del tabaco al otorgarle rango de obra artística, o *De cierta manera* impactara con la imbricación de sus imágenes documentales en aquel debate entre dos formas diametralmente opuestas de enfrentarse a la nueva sociedad, en franco rechazo a prejuicios raciales y al marginalismo, ya Sergio – en *Memorias del Subdesarrollo*– se cuestionaba a sí mismo en las calles y su voz se escuchaba en medio de “caras tristes, agobiadas, cansadas, infelices”, según describe el propio Titón: “¿Qué sentido tiene la vida para ellos? ¿Y para mí? ¿Qué sentido tiene para mí? ¡Pero yo no soy como ellos!”.

Cuando el rostro del personaje principal se congela en una expresión enigmática que cierra la primera sección del filme, marca la transición hacia un nuevo capítulo de *Memorias del subdesarrollo*, el dedicado a Pablo, el amigo descontento con la situación imperante, decidido a marchar pronto al exilio. Sergio se abstrae de la verborrea de Pablo y del mecánico e irrumpe en la banda sonora el recurrente monólogo interior: “Dicen que lo único que no aguanta el cubano es pasar hambre... ¡Con el hambre que se ha pasado aquí desde que llegaron los españoles!” Las cifras estadísticas sobre la mortalidad infantil en Latinoamérica como consecuencia de la desnutrición, enumeradas por su voz en *off*, son ilustradas por medio de fotografías en otro retazo documental.

El cartel “La verdad del grupo está en el asesino”, sirve de signo de puntuación entre “Pablo” y “Noemí”. El documental asume un rol más preponderante, desvelador de contradicciones y falsificaciones, para alcanzar lo que el crítico Jorge Ruffinelli definiera como “una disección sin concesiones del presente histórico y de su pasado inmediato”. (Ruffinelli, 1996: 8). La lectura por Sergio de textos extraídos del libro *Moral burguesa y revolución* de León Rozitchner, es interrumpida por los testimonios de los testigos en la causa seguida contra varios mercenarios vinculados a los crímenes cometidos en Cuba por la tiranía batistiana, entre ellos el tristemente célebre torturador Ramón Calviño, capturado junto a numerosos miembros de la Brigada 2506 en las arenas de Girón, de cuyas declaraciones se ofrecen fragmentos que muestran su catadura moral.

El dinámico montaje de Nelson Rodríguez, en su primera colaboración con Titón, utiliza fotografías, imágenes de archivo procedentes de descartes del documental *¡Muerte al invasor!* y de bailes de sociedad, represión a manifestantes o ceremonias oficiales de Batista extraídas de noticieros producidos antes de 1959. Nelson recuerda que en el guion original solo existían los textos y algunas sugerencias para las imágenes que después debía ingeniarse para localizar y editar. El realizador siempre se enorgulleció de que en lo relativo a procedimientos narrativos, en ese equilibrio interactivo logrado en la combinación de los lenguajes documental y de ficción, enfrentados dialécticamente, estriba lo más interesante de *Memorias del subdesarrollo*.

A diferencia de *Cumbite* con la prolongada secuencia de los ritos folklóricos que detenía la acción, en *Memorias...* cada segmento documental es un punto de giro que añade su propia carga emocional y, a juicio del estudioso John Mraz (1995: 39), “impulsa el desarrollo de la historia”. Al describir con su ironía característica la fauna de la piscina del Hotel Riviera donde acude Sergio: “La mayoría de la gente es exhibicionista. En general me dan la impresión de animales indefensos...”, el cineasta no puede evitar tampoco la mirada documental. Esta vez pone especial énfasis en lo que ocurre muy distante de ese hotel paradisíaco, en el extremo oriental de la Isla, e intercala escenas captadas por camarógrafos del ICAIC de provocaciones y violaciones por parte de militares y contrarrevolucionarios asilados en la Base Naval de Guantánamo. Este noticiero anticipa un nuevo capítulo en el derrotero de Sergio: “Elena”, la joven seducida y abandonada, con quien asiste a aquella proyección de los planos de contenido erótico cortados por la comisión revisadora de películas por “atentar contra la moral y las buenas costumbres”. Pero reproduzcamos el diálogo entre el anfitrión, el propio Tomás Gutiérrez Alea, en esta nada casual intervención que obedece a una auténtica declaración de principios (*Memorias del subdesarrollo*, s.f.: 12):

SERGIO: ¿Qué vas a hacer con todo eso?

TOMÁS G. ALEA: Pensamos meterlo en una película.

SERGIO: ¿En una película?

TOMÁS G. ALEA: Sí, en una película, que sea como un *collage*, en la que se puede meter de todo.

SERGIO: Pero, tendrá que tener un sentido...

TOMÁS G. ALEA: Ya irá saliendo... Tú verás...

SERGIO: ¿La dejarán pasar?

TOMÁS G. ALEA: Sí.

En este *collage* al que asistimos, el monólogo interior que marca el punto de vista de Sergio, integrado por textos diversos o las propias reflexiones del personaje posee tanta fuerza como las imágenes documentales que lo ilustran en yuxtaposición o contraste, procedan de archivo o filmadas con cámara oculta en aras de la veracidad. Es en las secuencias documentales o semidocumentales, sean de carácter evocativo, informativo, contextualizador o contrapuntístico en las que “Sergio y el público se enfrentan con el ‘otro’ dialéctico, el mundo de la historia”, como enfatiza Mraz en su estimable análisis de *Memorias del subdesarrollo* (Mraz, 1995: 44). Reconoce que Alea:

no presenta la perspectiva ficticia de Sergio como falsa y la del documental como verdadera. Nada sería menos dialéctico. Para el director, ambas son ‘aproximaciones a la realidad’, y la verdad se encuentra en la confrontación de las perspectivas, en las contradicciones mutuas que llevan a una comprensión más profunda y más crítica del contexto histórico en que uno se encuentra. (Mraz, 1995: 44).

El antológico apéndice de *Dialéctica del espectador* y en otros textos en los que retomó *Memorias...* al cabo del tiempo, sin olvidar numerosas entrevistas, Titón insistió una y otra vez en que la inclusión de imágenes documentales le permitió “ampliar considerablemente el ámbito de relaciones en que transcurren los sucesivos momentos del protagonista” (Gutiérrez Alea, 1983: 102); a algunas les otorga la condición de reflejo de su estado anímico, de su pensamiento o de su conciencia. Al seleccionar esos materiales de disímil procedencia –revistas, diarios, noticieros–, insertados de modo tal que “aparentemente no tiene que ver con el desarrollo dramático o narrativo que allí se plantea” (Gutiérrez Alea, 1983: 103), el cineasta precisa la imposibilidad de entenderlos de forma aislada, “sino en relación estrecha con el resto de la obra, el contexto en que se hallan reubicados”. (Gutiérrez Alea, 1983: 103).

Uno de esos espacios significativos en que se mueve físicamente Sergio, corresponde a la mesa redonda “Literatura y Subdesarrollo” en la que intervienen René Depestre, Gianni Toti, David Viñas y el propio Edmundo Desnoes y que, apenas eran unos apuntes en el guion, al margen del debate teórico que sostienen en torno a la cultura en un país subdesarrollado, la visión de los latinoamericanos por el estilo de vida norteamericano o las contradicciones fundamentales de nuestra época, existe quien ha pretendido ver en el dependiente negro que trae agua a los ponentes –blancos en su mayoría– un comentario irónico acerca de la persistencia de estructuras racistas en plena Revolución. (Mraz, 1995: 45).

La nota sarcástica del propio Titón sobre Desnoes en boca de Sergio no podía faltar en medio de esta secuencia documental: “Y tú, ¿qué haces allá arriba, con ese tabaco? Debes sentirte muy importante porque aquí no tienes mucha competencia. Fuera de Cuba no serías nadie... aquí, en cambio, ya estás situado. ¡Quién te ha visto, Eddy, y quién te ve, Edmundo Desnoes”. (*Memorias del subdesarrollo*, s.f.: 22).

La cimentación dramática concedida al documental en *Memorias del subdesarrollo* alcanza su clímax en la secuencia final, cuya solución fue hallada en la mesa de edición a través de las imágenes filmadas originalmente con destino a un reportaje sobre un desfile militar. Un cartel señala: “22 de octubre, 1962 – Habla Kennedy” y, a continuación un fragmento de sus declaraciones sobre la preparación en Cuba de los “cohetes ofensivos” que originara la denominada Crisis de los misiles.

“¿Y si ahora empezara todo? De nada me sirve protestar. Moriré igual que los demás. Esta Isla es una trampa. Somos muy pequeños, demasiado pobres. Es una dignidad muy cara. No quiero pensar. No quiero saber nada. Nada...” (*Memorias del subdesarrollo*, s.f.: 33)., comenta Sergio en las últimas palabras de su monólogo, a las que sobrevienen en otro momento clave de apoteosis del documental, las de la comparecencia televisiva durante la cual Fidel expresara el terminante rechazo a toda intención de inspección de la Isla y la postura asumida ante las amenazas del gobierno norteamericano. Nelson Rodríguez recuerda la inconformidad de Titón al preferir que la cámara se moviera en largos planos secuencias y la solución práctica y creativa para transmitir la sensación de encierro y caos de un hombre que no entiende nada de lo que ocurre. Los planos de Sergio, agobiado por la incertidumbre entre las paredes de su apartamento, fueron cortados abruptamente por los de la cámara que al amanecer avanza entre soldados y tanques, tomados de material de archivo sobre la Crisis de Octubre.

Esa constante interpolación de fragmentos documentales yuxtapuestos en una narración, para presentar una imagen más rica de la realidad a la que se acerca, convirtió a *Memorias del subdesarrollo*, además, en una película brújula, faro, que, por fortuna, no ha envejecido en lo absoluto, todo lo contrario. El crítico brasileño Paulo Antonio Paranaguá concluye en que el filme impuso la suprema libertad de la heterogeneidad. Fue el inicio de una extendida tendencia que legó al cine cubano algunas obras de una u otra significación como *De cierta manera* y *El otro Francisco*.

El propio Gutiérrez Alea calificó *Hasta cierto punto* (1983) como un “re-cuento de experiencias” al integrar, por contraste, el reportaje testimonial a los obreros portuarios en activo contrapunto que incide sobre el argumento de

ficción, portador de una “reflexión sobre el cine, sobre su alcance como instrumento para transformar la realidad”. (Saruský, 1998: 51). En el curso de la investigación que acomete en el puerto de La Habana con destino a un largometraje en preparación acerca del tan recurrente tema del machismo como rezago del pasado, y en mitad de la cual afloran problemas más complejos planteados en las asambleas, un guionista entra en contradicción con los presupuestos simplistas del realizador, al tiempo que se involucra sentimentalmente con una combativa trabajadora, madre soltera. Titón siempre estuvo consciente de que la mayor dificultad estribaba en la relación entre el documental en su función de condicionar y modificar la trama.

Los escasos 70 minutos incluyen –en textura de vídeo– una decena de testimonios directos a los obreros que reorientaron las intenciones de Titón al adentrarse con un gran espíritu de aventura, como sus propios personajes, en los meandros implicados por este procedimiento al extremo de que de uno de ellos salió el feliz hallazgo del título definitivo del filme, abierto como su propio final, concebido inicialmente con el de *Laberinto*: “Esa igualdad del hombre y la mujer es lo correcto, ¡eh!... pero, *hasta cierto punto*”. (Hasta cierto punto, s.f.: 1). El cineasta siempre fue consecuente con el enorme riesgo que significaba esta operación exploradora del terreno, propósito fundamental de las entrevistas. No faltaron ocasiones en las que pareció que todo el andamiaje dramático previsto junto a sus colaboradores Juan Carlos Tabío y Serafín Quiñones, se desmembraría para provocar el estallido en pedazos de la estructura.

Hay que mantener la tensión en todo momento y estar dispuesto a llevar a cabo los cambios más radicales e imprevistos. –declaró Alea en una entrevista–. Fue una experiencia excitante; pienso que vale la pena seguir por ese camino porque me parece que hay una línea de trabajo muy rica y no suficientemente explorada. (Rivero, 1985: 29-30).

Esta experiencia interactiva estuvo llena de descubrimientos inesperados, compartidos con Sara Gómez en *De cierta manera*: la integración de auténticos estibadores a actores profesionales en secuencias como la del bar en el puerto, donde los diálogos entre Óscar, el guionista; Arturo, el realizador; y los tres obreros (Moré, Pedro y Fernando) adquieren una enorme frescura y espontaneidad, fruto de la improvisación. Debe haber resultado muy ardua la tarea de desbrozar las numerosas horas de entrevistas obtenidas en ese escudriñamiento de la realidad, para comprender sus entresijos en aras de una precisa selección de los fragmentos, tanto de los testimonios de los obreros interrogados, como de sus intervenciones filmadas en las reuniones mensuales de producción.

La resistencia del personaje del guionista, procedente de la intelectualidad revolucionaria, pero dispuesto a cambiar, a una actitud meramente contemplativa se opone a la del Sergio de *Memorias...* Análoga postura en el espectador aspiró Tomás Gutiérrez Alea en todas sus películas: estimularlo a pensar después de la proyección, del modo que los planteamientos de los obreros portuarios incidieron dialécticamente en el resultado final de *Hasta cierto punto* una obra que no por gusto suscitara comparaciones con *Memorias del subdesarrollo*.

Desde *Historias de la Revolución* se manifiesta esa voluntad de unir dos líneas nada aisladas, aun cuando el cineasta explorara con idéntica maestría la ficción en estado puro, la persistencia de su mirada documental siempre constituyó motivo de inquietud para alguien que intentara definirla en estos términos:

¿Se trata acaso de una obsesión vanguardista –o, como se diría en inglés, “modernista”– sobre la “pureza” del lenguaje? En parte, sí: yo creo que no puede haber lenguaje renovador y movilizador que no sea, al mismo tiempo, “impuro”, capaz de hacer coexistir los distintos niveles de la razón y la emoción, del sueño y la realidad. Pero sé que ahí se oculta algo más que un impulso iconoclasta, que esa obsesión está marcada por una búsqueda más profunda: la del desarrollo de la conciencia, la del reto de la autenticidad. Pueden decir, si lo prefieren, que esa obsesión forma parte de nuestro esfuerzo sistemático por “descolonizar las pantallas”. (Gutiérrez Alea, 1995: 7).

Referencias bibliográficas

- Évora, J. (1994). *Tomás Gutiérrez Alea*. Huesca: Festival de Cine de Huesca.
- Gutiérrez Alea, T. (1983). *Dialéctica del espectador*. México: Federación Editorial Mexicana.
- Gutiérrez Alea, T. (1986). Memorias en borrador. *Arcadia va al cine*, (13).
- Gutiérrez Alea, T. (1995). Otro cine, otro mundo, otra sociedad. *La Gaceta de Cuba*, (6).
- Hasta cierto punto, lista de diálogos*. Ejemplar mimeografiado, Cinemateca de Cuba (s.f.)
- Memorias del subdesarrollo, lista de diálogos*. Ejemplar mimeografiado, Cinemateca de Cuba (s.f.).

Mraz, J. (1995). Memorias del subdesarrollo: Conciencia burguesa, contexto revolucionario. *Nitrato de Plata*, (20).

Rivero, A. (1985). Titón: Un cine de ideas. *Revolución y Cultura*: 29-30.

Ruffinelli, J. (1996). Doce miradas (y media mirada más) al cine de Tomás Gutiérrez Alea. *Casa de las Américas*, (203).

Sarusky, J. (1998). Memorias de Titón. Primera toma. *Revolución y Cultura*, (3).

Filmografía

Cumbite (1964), de Tomás Gutiérrez Alea.

De cierta manera (1974), de Sara Gómez.

El arte del tabaco (1974), de Tomás Gutiérrez Alea.

El camino de la mirra y el incienso (1975), de Constante Diego y Tomás Gutiérrez Alea.

El otro Francisco (1974), de Sérgio Giral.

Hasta Cierta Punto (1983), de Tomás Gutiérrez Alea.

Historias de la Revolución (1960), de Tomás Gutiérrez Alea.

La Batalla de Guisa (1974), de Tomás Gutiérrez Alea.

Las doce sillas (1962), de Tomás Gutiérrez Alea.

La última cena (1976), de Tomás Gutiérrez Alea.

Memorias del subdesarrollo (1968), de Tomás Gutiérrez Alea.

¡Muerte al invasor! (1961), de Santiago Álvarez y Tomás Gutiérrez Alea.

Paisà (1946), de Roberto Rossellini.

Una confusión cotidiana (1950), de Néstor Almendros y Tomás Gutiérrez Alea.