

Revolución y Cultura: Tomas Gutiérrez Alea, “la dialéctica del espectador” y el papel del intelectual crítico en un proceso revolucionario.



Matías Ezequiel Cartochio

Recorte Temático:

En el presente trabajo nos proponemos analizar las transformaciones culturales llevadas adelante por la revolución cubana, centrando nuestro interés en las relacionadas con el cine, al cual entendemos como uno de los principales medios masivos de difusión de la época. Dentro del marco cinematográfico revolucionario centraremos nuestro análisis en la obra de Tomas Gutiérrez Alea, uno de los fundadores del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC) y considerado como uno de los más destacados, sino el más, cineasta cubano en el campo de la ficción.

Problema:

El objetivo es analizar particularmente el caso del director Tomas Gutiérrez Alea con el fin de indagar el papel de un intelectual crítico y la relación que puede establecer como tal con el proceso revolucionario al cual adhiere. Cobrando mayor relevancia por el papel asignado a la cultura en la revolución cubana.

Justificación:

La revolución cubana fue uno de los hechos más trascendentales de la segunda mitad del S. XX. Su influencia se extendió no sólo por América Latina, sino también por otros países del denominado, eurocentrismo mediante, Tercer Mundo. Una de sus características fue el papel relevante que ocuparon las condiciones subjetivas, situación que la diferenció de otros procesos revolucionarios que se proclamaron socialistas, planteándola como un modelo alternativo. Debido al énfasis puesto en las condiciones subjetivas, consideramos que las cuestiones culturales ocuparon un papel principal en el proceso revolucionario y en el proyecto de sociedad establecido tras su triunfo. Dentro del espectro cultural, entendemos que el cine se posiciona como uno de los principales medios de comunicación del S.XX y el arte con mayor alcance de difusión en la población, contando por ende con un amplio potencial transformador.

Luego del triunfo revolucionario el cine cubano, de la mano del ICAIC, se convirtió en uno de los centros de producción más importantes de Latinoamérica debido a la calidad artística de sus obras, abordadas desde una mirada renovadora en el plano estético y con un profundo sentido de coherencia con el proceso revolucionario. Esto posicionó al cine cubano en un escalafón elevado en el plano de la crítica internacional. Tomas Gutiérrez Alea, también conocido como “Titón”, ocupó un lugar relevante en este proceso, no solo como miembro

fundador del ICAIC, sino también como intelectual que formuló un modelo teórico que buscaba transformar y profundizar la revolución mediante el recurso del cine y la apelación a un público activo.

Marco Teórico Metodológico:

Las fuentes utilizadas en el presente trabajo serán en su mayoría textos y películas del propio Gutiérrez Alea, junto con el discurso “Palabras a los intelectuales” realizado por Fidel Castro en el marco del Primer Congreso de Escritores y Artistas.

Con respecto al concepto de revolución y sus derivados, lo entendemos como un proceso violento con participación masiva que debe ser entendido en su contexto particular, como señala Hobsbawm, en el cual se producen cambios, en el orden político, económico y cultural, que transforman la realidad del orden preexistente. Estos cambios deben cristalizar en un nuevo ordenamiento institucional que consolide y reproduzca el nuevo orden social.

En lo referido al cine como fuente histórica, apoyamos nuestra postura en las ideas expresadas por Marc Ferro en el libro “Cine e Historia”. Al respecto podemos decir, que el cine es un arte que intentó ser utilizado por dirigentes de diversos signos ideológicos, en el cual sus directores consiente o inconscientemente responden a una ideología, por más que ensalcen su carácter independiente. A su vez consideramos que cada película, como cualquier producto cultural, posee una historia en sí misma, y que las interpretaciones del texto e imagen fílmica varían de acuerdo a sus espectadores y su contexto histórico, estando así expuestos a la posibilidad de reinterpretaciones. A esto debemos agregar que el film como imagen-objeto no tiene valor histórico solo por lo que muestra, sino también por lo que no muestra. Una película involuntariamente puede reflejar muchos aspectos del imaginario y la realidad en la cual fue producida, siendo desbordada por su contenido. Un film de ficción en este caso, no expresa lo real, sino su representación. De esta manera, una película de ficción histórica, tiene valor no por el contexto histórico que intenta representar sino por la reconstrucción que hace del mismo convirtiéndolo en un pasado mediatizado. Por lo tanto, nos dice más sobre la relectura del pasado que se realiza en la actualidad de la producción del film, que del pasado histórico que intenta representarse.

Hipótesis:

Nuestra hipótesis es que el grado de pluralidad de ideas dentro de la revolución y el papel relevante que la misma le otorgó a la transformación cultural en la conformación de la nueva

sociedad, permitió una relativa libertad creativa, con altibajos de acuerdo al contexto particular, a un intelectual crítico como Tomas Gutiérrez Alea. El último planteaba al cine como una herramienta de transformación de la sociedad y profundización de la revolución mediante un análisis crítico de la sociedad a través de sus películas que permitiera la toma de conciencia de las contradicciones persistentes en la sociedad revolucionaria a un público espectador que era entendido en una relación activa y de diálogo con el film.

Estado de la Cuestión:

Al iniciar el artículo “revolución, política y cultura” la autora Sandra del Valle Casals considera que es “en la esfera cultural, donde, sin dudas, la Revolución ha tenido su huella más profunda”¹. Siendo una de las primeras medidas en este sentido la creación del ICAIC el 24 de Marzo del ‘59 en principio bajo la dirección cultural del Ejército Rebelde. En la misma línea en “Cine y Revolución. La política cultural del ICAIC en los sesenta” entiende que el cine y la televisión fueron la expresión directa de la revolución, “el proceso revolucionario fue, sobre todo, un suceso mediático”². Ambos artículos serán utilizados no sólo para destacar las principales interpretaciones de la autora sino también para reseñar los acontecimientos de la cultura cubana necesarios para comprender las distintas interpretaciones.

El nuevo cine cubano se inició con la marca de Alfredo Guevara como cabeza del organismo y de la mano de Alea y García-Espinosa, los únicos directores con estudios realizados en Roma (influidos por el neorrealismo) y pertenecientes a la Sociedad Cultural “Nuestro Tiempo”. Esta es considerada como una de las principales usinas de intelectuales que luego adhirieron a la revolución. La autora señala que de esta forma el cine cubano nace ligado a la revolución, aglutinando a prestigiosos intelectuales de la época y siendo el reflejo de la buena relación que existía en aquel momento entre la vanguardia artística y la vanguardia política. El cine revolucionario tendrá una impronta donde lo artístico se ubicaba sobre lo comercial y lo instrumental de carácter didáctico y propagandista. El instituto expresaba una concepción global de la cultura, y esta idea se formulaba en la revista “Cine Cubano”, en los afiches creados por artistas plásticos o en la creación del Grupo de Experimentación Sonora (GES) que a fines de los ’60, en un ambiente hostil, daba espacio a músicos rechazados. Se buscaba crear un público activo, un interlocutor válido, sin límites geográficos gracias a la utilización

¹ Del Valle Casals, Sandra, *Revolución, política y cultura*, p.3, disponible en: http://www.perfiles.cult.cu/articulos/3_revolucion_politica_y_cultura.pdf. Consultado el 10/06/2011.

² Del Valle Casals, Sandra, *Cine y Revolución. La política cultural del ICAIC en los sesenta*, p.1, disponible en: http://www.perfiles.cult.cu/articulos/cine_revolucion.pdf Consultado el 10/06/2011.

de camiones como Cine-Móviles, con el objeto de descolonizar las pantallas por medio de la pluralidad de imágenes, donde ninguna cinematografía tuviera una hegemonía, partiendo de un criterio de elección artístico. La cultura en general fue una plataforma para lograr objetivos revolucionarios, y para esto se priorizó la formación de nuevos artistas.

La primera polémica fuerte del ICAIC giró en torno al documental “P.M.”, producido por Cabrera Infante director del diario “Revolución”. El entredicho giraba en varios planos: en el ideológico, mientras el ICAIC asociaba lo revolucionario a lo socialista, Infante no lo hacía; en lo estético, el ICAIC respaldaba aún al neorrealismo y al cine moderno francés, mientras “P.M.” se adjudicaba la influencia del “New Wave” norteamericano. Sin embargo, para Casals, el punto de la cuestión pasaba porque “P.M.” fue el primer intento de producción cinematográfica por fuera del ICAIC. Desde el grupo ligado a Cabrera Infante se acusaba la política de producción del ICAIC como totalitaria y a su vez la creación del documental expresaba una política expansiva de sus medios que ya aglutinaban al periódico “Revolución”, al suplemento “Lunes de Revolución”, la editorial y discográfica “Erre”, el periódico a cargo del canal 2 de televisión y el programa semanal “Lunes”. Lo cierto es que las desavenencias entre ambos grupos eran anteriores al propio proceso revolucionario y se rastreaban a diferencias ideológicas en la sección de cine de la Sociedad Cultural “Nuestro Tiempo”, a la cual por dichos motivos Cabrera Infante renunció. De esta manera el grupo reunido en torno a “Revolución” se planteaba como un conjunto de medios culturales que no adoptaban el socialismo como principio revolucionario.

La polémica terminó desencadenando el Primer Congreso de Escritores y Artistas, en el cual el grupo ligado a “Revolución” era puesto en el banquillo, mostrando la batalla cultural que se producía dentro de la revolución. La discusión de fondo era definir qué era revolucionario y qué no. Sus consecuencias fueron las “Palabras a los intelectuales” de Fidel Castro, en las cuales se aseguraba un arte que no vería asfixiado su espíritu creador pero que sería juzgado siempre a través de la lógica revolucionaria. La resolución del conflicto reafirmó la potestad del instituto dirigido por Alfredo Guevara como rector de la política cinematográfica e impulsó su política centralizadora que concluiría en 1965.

La segunda polémica importante fue establecida entre Guevara y Blas Roca, director del periódico “Hoy”, en el año 63. La principal crítica de Blas Roca apuntaba al cine que promovía el instituto, especialmente desde la exhibición. Películas como *La Dolce Vita* o *Alias Gardelito* eran consideradas peligrosas para el público, especialmente para la juventud, por Blas Roca, que a su vez reflejaba la posición del Partido Socialista Popular, el cual ejercía

el control del Consejo Nacional de Cultura (CNC). La polémica se trasladó al plano institucional, exponiendo la contradicción de funciones entre el ICAIC y el CNC, debido a que ambos se arrogaban el derecho de representar la cultura y la política revolucionaria. Los polemistas basaron sus argumentos en las “Palabras a los intelectuales”, mostrando la indefinición que existía al respecto. El problema para la autora giraba en torno a la mentada descolonización cultural: mientras Blas Roca buscaba impulsar el socialismo realista emulando a la URSS, Guevara creía en un espectro cultural más diverso, que por otra parte no había dudado en prohibir 87 filmes en noviembre del ‘60. Era un debate que ponía sobre la mesa el problema de la concepción del intelectual dentro de la revolución y de la propia ideología. La posición del PSP representaba un marxismo de carácter dogmático con ribetes anti intelectuales que concebía al arte con carácter didáctico y propagandista; representaba la antítesis de la posición anti dogmática y diversa en términos culturales del ICAIC. En esta oportunidad la segunda posición resulta triunfante hasta lo que a principios de la década del ‘70 fue titulado como “El quinquenio gris”.

La antesala del “quinquenio gris” fue el “caso Padilla” que estalló luego del Congreso Cultural de la Habana en el año ‘68. Los sectores dogmáticos hicieron oír su voz desde la publicación “Verde Olivo”, órgano de las FAR, criticando como antirrevolucionario el libro del escritor Padilla premiado en los concursos literarios de la UNEAC. El fracaso de la zafra de 1970 en el marco del “año del esfuerzo decisivo”, provocó el acercamiento de Cuba a la URSS en términos más estrechos.

La crisis llevó a que el Primer Congreso de Educación pase a serlo también de Cultura en Abril del ‘71. Casals considera que de esta manera la cultura quedó sobre-determinada por la educación. Ya a fines de los ‘60 el ICAIC debió abrir la línea a una serie de películas de carácter más bien historicistas ante el reclamo de diversos organismos. El ICAIC en su calidad de organismo autónomo pudo sobrellevar mejor que otros ámbitos culturales las consecuencias del congreso que a grandes rasgos expresaba la línea crítica de Blas Roca e imponía como línea cultural dominante las políticas llevadas adelante por el CNC. El periodo conocido como “quinquenio gris” (así titulado por Ambrosio Fornet) o “periodo gris”, fue sin duda un momento oscuro en la historia de la política cultural revolucionaria. Se imposibilitó la autocrítica aduciendo la necesidad de la unidad, se persiguió o prohibió a todos aquellos que no coincidieran con la línea de pensamiento derivada del realismo socialista, entendiendo las discrepancias estéticas como políticas, y la homofobia, que ya mostrara sus aristas en años anteriores, fue establecida como política institucional con el objeto de “enderezar” a

”desviados”. La autora señala que si bien el ICAIC pudo sobrellevar la situación, las consecuencias más importantes sobre el mismo son la creación de las estructuras del Partido en Organismos Centrales, implicando un mayor control sobre la gestión del ICAIC y cortando la relación directa con la cúpula del gobierno. A su vez, los Órganos de Poder Popular regionales implicaron que el ICAIC perdiera el control de la distribución monopólica de películas. La creación del Ministerio de Cultura en 1976 implicó el fin de las disquisiciones entre distintos organismos de la cultura, ahora serían formuladas desde el recién creado Ministerio como único orientador, significando el fin de la autonomía del ICAIC.

Juan Antonio García Borrero en “Cine cubano post-68: Los presagios del gris” sigue a grandes rasgos lo expresado por la anterior autora pero desde una perspectiva con un matiz más crítico. Al igual que en el análisis precedente se expresa que el cine cubano no tenía una tradición previa, y por eso mismo no existió una ruptura ideológica con lo anterior al ’59, como sucedió en otras artes. Señala también las principales posiciones que existían en el cine antes del triunfo revolucionario marcando como las dos más importantes a la expresada por la Sociedad Cultural “Nuestro Tiempo” que incorporaba un matiz práctico y a la proveniente de Cabrera Infante y su cinefilia ilustrada. El triunfo de la posición de “Nuestro Tiempo” está signado para el autor por la amistad de Alfredo Guevara y Fidel Castro y por el hecho de contar con los únicos directores formados académicamente.

La controversia en torno a “P.M.” destapo para el autor las tensiones que ya existían dentro de la revolución y la lucha por el poder cultural. El documental ponía en evidencia “el problema de cómo representar ‘la realidad revolucionaria’ desde una perspectiva que no fuera únicamente apologética”³. Lo interesante es que en principio la creación del ICAIC no tenía un propósito ideológico implícito, esto estaba difuso todavía en la revolución, y buscaba crear una identidad filmica nacional. Por otra parte, a lo largo de la década del ’60, el organismo funcionó en el marco de un clima de discusión colectiva, donde el cine no imponía un criterio único sino que predominaba el espíritu crítico. En este sentido la revolución cubana coincidió con una revolución dentro del propio lenguaje cinematográfico, que fue la modernidad y la búsqueda de romper con los parámetros tradicionales.

Para el autor, el *quid* de la cuestión en la polémica entre Blas Roca y Guevara, al igual que luego la del “caso Padilla”, es el hecho de que “el término ‘revolución’ volvía a ser algo

³ García Borrero, Juan Antonio, *Cine cubano post-68: Los presagios del gris*, p.8, disponible en: <http://www.criterios.es/pdf/8borrerocinepost68.pdf> Consultado el 10/06/2011.

impreciso, casi imposible de definir”⁴ Dentro del propio ICAIC existían tensiones y posturas diferentes, pero en líneas generales se afianzaba en torno a la fidelidad al proyecto socialista y a la complejidad artística. Pese al autoexilio de algunos directores luego del ‘68, estas situaciones no anularon la necesidad de hacer una obra crítica con la construcción de la nueva sociedad. En este marco, la madurez del cine cubano coincidió con el inicio del predominio de una postura dogmática en la cultura a partir del “quinquenio gris”. A criterio del autor “esta suerte de vanguardismo, que es el que en todos los tiempos ha contribuido a que el ser humano tome conciencia de que es posible mirar el mundo de maneras distintas a las pregonadas como definitivas por el sentido común, tropezaría muy pronto con la línea pedagógica propugnada en el Primer Congreso de Educación y Cultura”⁵. En este sentido, el hecho de que la cultura se subordine a la pedagogía, es considerada como el regreso al período pre-revolucionario donde la cultura sólo tenía lugar en el Ministerio de Educación. A su criterio la educación no debe normar el contenido y forma de la actividad cultural, ya que es condenarlo “a la condición de mero manual de *buenas costumbres*”⁶ perdiendo la capacidad de innovación y trasgresión. Si bien el ICAIC pudo soportar mejor el período gracias a su autonomía, como lo demuestra la creación del GES, el archivamiento de “Un día de Noviembre”(1972) de Humberto Solás por cinco años muestra las limitaciones que vivía el instituto. Directores como Alea, que pregonaban un cine que mostraba la dinámica social partiendo de las contradicciones, para lograr que el espectador tome conciencia mediante un ejercicio activo de sus propias limitaciones y pueda superarlas, chocaban con la perspectiva anti-intelectualista que estaba llegando al poder. A partir del congreso se consolidó la estructura partidaria, modificando la relación vanguardia política-vanguardia cultural. Los funcionarios se encargarían desde ahora de controlar las áreas de cultura, educación y ciencia. El ICAIC sorteó la situación creando un cine historicista que, sin embargo, permitía extrapolarse para evaluar críticamente el presente desde el pasado.

Al finalizar el “quinquenio gris” la creación del Ministerio de Cultura en 1976 con Hart Dávalos a la cabeza fue tomada con entusiasmo por todo el campo cultural, con excepción del ICAIC que a partir de ese momento perdía su autonomía. El Ministerio de Cultura funcionó con una mirada más inclusiva que la del CNC y pese a las diferencias internas, como las de

⁴ García Borero, Juan Antonio, *Cine cubano post-68: Los presagios del gris*, p.11, disponible en: <http://www.criterios.es/pdf/8borrerocinepost68.pdf> Consultado el 10/06/2011.

⁵ García Borero, Juan Antonio, *Cine cubano post-68: Los presagios del gris*, p.17, disponible en: <http://www.criterios.es/pdf/8borrerocinepost68.pdf> Consultado el 10/06/2011.

⁶ García Borero, Juan Antonio, *Cine cubano post-68: Los presagios del gris*, p.19, disponible en: <http://www.criterios.es/pdf/8borrerocinepost68.pdf> Consultado el 10/06/2011.

Alea con Guevara, el ICAIC respondía con un sentido de pertenencia muy fuerte cuando se encontraba atacada su labor. Sin embargo, para García Borrero la salida de Guevara de la dirección del ICAIC durante los próximos diez años supuso el fin de un ciclo, donde el cine se caracterizó como un movimiento artístico. Con García Espinosa en la dirección, el cine se comportó como industria, optando por dejar de lado la búsqueda de nuevos lenguajes.

En el libro “El continente de lo posible” Julio César Guanche centra su análisis en el sentido de las tomas de posición. Con este criterio remarca que a partir del triunfo revolucionario en el año '59 se había producido, junto con los cambios económicos y políticos, una rebelión cultural que suponía una nueva cultura política de refutación del pasado. La revolución había heredado un cisma entre política y cultura, entre política oficial e intelectuales a partir de la década del 40. Por otra parte, con el poder recién ganado, la revolución no imponía todavía tomas de posición ideológica y ponía énfasis en un contenido “humanista”. A su vez, las nuevas políticas culturales promovidas desde el nuevo gobierno eran más que alentadoras para los intelectuales. Sin embargo, para el año '61 la toma de posiciones enfrentadas se habían radicalizado, en gran medida por la presión internacional, y la revolución rompió su ausencia de definición ideológica proclamándose socialista. En el plano de la cultura esto se expresa en las reuniones de Junio del '61 en la Biblioteca Nacional. Para el autor, no sólo se desarrolló una batalla por el poder cultural, sino también por el control del rumbo de la revolución.

El tema de fondo giraba en torno al derecho de definir qué era la revolución y quién podía opinar sobre ella. Como sabemos, las reuniones fueron convocadas por la polémica en torno a “P.M.”, pero el trasfondo para muchos intelectuales era si la revolución adoptaría la política cultural de la URSS, la cual era impulsada desde el CNC por el PSP. La batalla, para Guanche, se dio en el plano ideológico, político y estético. En el ideológico la revolución mantuvo su carácter abierto pero poniéndose a sí misma por encima de todos. De esta forma la exclusión del grupo perteneciente al periódico “Revolución” se expresó en beneficio de todos. En lo estético se enfrentaron distintas tradiciones, por un lado los seguidores de la cultura europea, por el otro, simbolizado en “Revolución”, los seguidores de la vanguardia norteamericana. Finalmente, desde lo político, “Lunes de Revolución” expresaba un grupo de poder independiente que respondía a un ala del Movimiento 26 de Julio que no aceptaba la adopción del socialismo. El resultado de las reuniones no fue una escisión sino la adopción del “todos” como principio regulador. Todos eran revolucionarios y el límite de pertenencia era atacarse a uno mismo, del otro lado estaba directamente el enemigo. La revolución solo

rechazaba a la contrarrevolución. Para el autor, intelectuales y Gobierno salieron ganando. Los primeros se aseguraron un arte no dirigido, con libertad creativa dentro de la revolución y el segundo ganó el derecho de controlar la producción cultural desde el lente revolucionario. Después de 1961 “comenzaría a operar una fusión semántica-ideológica entre *Revolución y Socialismo*”⁷, cosa que en la práctica limitaba la revolución a los que se proclamaran socialistas.

Con respecto a la polémica Blas Roca-Guevara sabemos que en principio las críticas surgieron de la política de exhibición del ICAIC, pero el autor señala que el trasfondo de la cuestión era un abismo entre ambos con respecto a los fundamentos del arte, la cultura en general y el propio socialismo. Representaban dos líneas de pensamiento que atravesaron la década del 60: “el socialismo ‘marxista-leninista’ de inspiración soviética, y el socialismo marxista de inspiración nacional y latinoamericana”⁸. Nuevamente se ponía en juego el papel de los intelectuales en la revolución y la relación entre cultura y educación, agregando ahora el papel de la condición del público. Blas Roca, el CNC y el PSP se valían del concepto de “la revolución sobre todo lo demás” para subordinar el arte a la política, Guevara se valía de las mismas conclusiones de la Biblioteca Nacional para afirmar la libertad creativa y el papel vanguardista del arte. Con respecto a los espectadores, Blas Roca juzgaba por sí mismo qué era lo que podían consumir, mientras Guevara consideraba que el propio público debía hacerlo. Esta polémica atravesó toda la década del 60 y volvió a estallar en el “caso Padilla” en 1968. En esta ocasión mientras un grupo de directores del ICAIC apoyaron a Padilla, Guevara sentó la posición del instituto en un camino intermedio. Atacó al ala “liberal” por considerarla contraria a la revolución, pero a la vez consideró que las ideas dogmáticas expresadas en la publicación “Verde Olivo” estaban en esta ocasión acertadas, aunque no las defendió. Sin embargo la posición intermedia adoptada por el ICAIC no contó con la fuerza para impedir que a principios de los ‘70 se impusiera la política cultural que emulaba a la soviética.

El libro “Ética, cultura y política” de Armando Hart Dávalos si bien no trata específicamente los temas de este trabajo resulta de interés relevante. El autor es uno de los fundadores del Movimiento 26 de Julio, fue Ministro de educación por el nuevo gobierno revolucionario hasta el año 65 y Ministro de cultura desde el año 76 al 97, de esta forma el libro refleja sus

⁷ Guanche, Julio Cesar, *El continente de lo posible. Un examen sobre la condición revolucionaria*, ICIC Juan Marinello-Ruth Casa Editorial, La Habana, 2008., p.26.

⁸ Guanche, Julio Cesar, *El continente de lo posible. Un examen sobre la condición revolucionaria*, ICIC Juan Marinello-Ruth Casa Editorial, La Habana, 2008., p.27.

concepciones, que son las que llevó adelante en sus periodos como funcionario publico. El autor remarca la importancia de las condiciones culturales, olvidadas por lo que entiende como un marxismo vulgar y realiza una suerte de historia de los ideales revolucionarios. Rastrea los mismos hasta el S.XX, donde Varela y Luz y Caballero sentaron la base del pensamiento humanista, donde ciencia y religión no eran antítesis, y al cual Martí le ofreció un cariz práctico y antiimperialista. Este pensamiento, que a criterio del autor es una síntesis de lo mejor del pensamiento occidental, confluye con el socialismo de la mano de Mella, Castro y Guevara. Finalmente señala que el socialismo no es posible sin una confluencia entre la ética y el lenguaje, con la cultura y la política. Como vemos, sus concepciones tienen poco que ver con las imperantes en el “quinquenio gris” y explican la reapertura de la cultura a partir del 76.

Concluyendo, no existe una gran diferencia interpretativa en los textos tratados con respecto a las políticas culturales cubanas revolucionarias y las tensiones manifestadas en el proceso. En el ‘61 la indefinición ideológica de la revolución concluyó con el criterio revolucionario y socialista como prisma. En el año ‘63 y ‘68 el choque se produce dentro del socialismo entre la posición dogmática que emulaba a la URSS y sectores que abogaban por la libertad creativa. El resultado fue el triunfo de las posiciones dogmáticas hasta el año ‘76, donde la creación del Ministerio de Cultura supuso una apertura de ideas, pero a la vez la pérdida de autonomía de otras instituciones que ahora se encontraban bajo su égida. A grandes rasgos podemos señalar que fue un cierto grado de pluralidad de ideas dentro de la revolución lo que permitió, hasta cierto punto, la convivencia con la misma de intelectuales críticos.

Revolución y Cultura: Tomas Gutiérrez Alea, la dialéctica del espectador y el papel del intelectual crítico en un proceso revolucionario.

Toma Gutiérrez Alea, alias “Titón”, es considerado por la crítica internacional el cineasta más relevante de la producción cubana en el plano de la ficción. Pero más allá del alto valor estético de sus obras, lo que motiva la realización de este trabajo es la concepción del cine como una herramienta transformadora, sin caer en un simple recurso panfletario.

El 30 de Junio de 1961, en el marco del Primer Congreso de Escritores y Artistas, Fidel Castro pronunciaba el discurso conocido como “Palabras a los intelectuales”. En el mismo el dirigente revolucionario señala que la revolución económica y social debía ser acompañada de una revolución en el plano cultural, la cual hasta el momento había visto desatendidos sus problemáticas características debido a las necesidades inmediatas del proceso revolucionario.

Establece como prioridad antes que cualquier otro aspecto a la Revolución en sí misma y luego procede a tratar el tema del congreso en sí: los límites, si es que existen, a la libertad creativa, dentro del proceso revolucionario. Castro plantea que los únicos que deben temer los límites de la revolución, son los contrarrevolucionarios, ya que incluso aquellos intelectuales no revolucionarios tendrán derecho a expresarse dentro del siguiente límite: “Dentro de la Revolución: todo; contra la Revolución ningún derecho.”⁹ Remarca, que no será la revolución la que asfixie el arte y la cultura, ya que dentro de sus objetivos se encuentra el desarrollo de los mismos y su apropiación por parte del pueblo. Para lo mismo señala que los artistas deben lograr comunicarse con el pueblo y el gobierno propiciar capacitar al pueblo para elevar su condición cultural. Castro también remarca la potestad del Gobierno en su función reguladora de los elementos culturales por medio de instituciones como el CNC o el ICAIC. De esta forma, los intelectuales y artistas aseguraban una libertad aparentemente amplia en sus relativas disciplinas en el marco de la revolución, y el gobierno se aseguraba ubicarse como regulador de las mismas.

Y fue esta relativa libertad creativa, sumado al carácter autónomo en un principio del ICAIC, la que permitió que una obra con una matriz autocrítica como la de Tomas Gutiérrez Alea pudiera ser realizada, aunque como veremos también debió enfrentar traspies. Pese a su compromiso revolucionario, sus obras no siempre fueron bien recibidas. “Hasta cierto punto” (1983) implicó el estallido definitivo de su relación con Alfredo Guevara. El último le achacaba al film no tanto su matriz crítica, sino la simplicidad con que consideraba se trataba los temas. Sabemos por palabras de García Borrero, que Alea sufrió presiones, que en algunas oportunidades llevaron a modificaciones en sus películas. Sin embargo, las principales desavenencias con el Gobierno revolucionario vendrán con “Fresa y Chocolate” (1994) y “Guantanamera” (1995), en las cuales recibió el apoyo de Guevara contrariamente a lo que podría esperarse.

En el texto “No siempre fui cineasta” Alea señala que el cine debido a su carácter de medio masivo de difusión ha visto muchas veces como se absolutizaba su potencial como arma ideológica. En este sentido remarca que el cine es ante todo un espectáculo, un hecho estético, y de la calidad artística del mismo depende su efectividad como medio de comunicar ideas. Por más revolucionaria que sea una película en el plano ideológico, esta no servirá de nada si no es vista por el público o si este incluso llega a rechazar su contenido por su

⁹ Castro, Fidel, *Palabras a los intelectuales*, 1961. Disponible en <http://www.min.cult.cu/loader.php?sec=historia&cont=palabrasalosintelectuales>. Consultado el 10/06/11

negativa factura artística. La efectividad de una película en el plano ideológico es proporcional a su eficacia en el plano estético. Esto último se relaciona con la situación abierta a partir del triunfo revolucionario, no solo elaboraron películas para expresar esta nueva realidad, sino que a partir del ICAIC crearon un movimiento cinematográfico para cumplir esta tarea. Existe una continuidad temática en su obra: la persistencia de la mentalidad burguesa en la sociedad revolucionaria. Considera que debe lucharse contra estos valores, antes pertenecientes a la ideología dominante, que se encuentran todavía vivos con menor o mayor potencia en todos los sectores de la población, y funcionan como freno para el proceso revolucionario. Esta lucha debe ser desplegada en la forma de la crítica y la autocrítica: “solo se puede transformar la realidad –y transformarnos nosotros mismos mediante esta práctica- si se tiene una actitud crítica frente a la misma”¹⁰ Se debe afirmar la identidad, la realidad propia, y a la vez debe ser transformada y mejorada por medio de la crítica.

En el artículo “Dialéctica del espectador” el autor se plantea la confusión que existió en torno al cine en su carácter de arte y en su carácter “popular”. En esta línea señala que el cine es una industria de espectáculo que surge para satisfacer principalmente necesidades pequeñas burguesas. Y de esta forma se hizo “popular”, no como expresión de los anhelos del “pueblo”, sino por la atracción que logró sobre un público indiferenciado que crecía en asistencia. De esta popularidad del cine, surge también la oposición, en principio, a elevarlo al carácter de arte, ya que este último se entendía desligado del gusto masivo. Así el cine fue evolucionando estéticamente a lo largo de su historia, pero también ideológicamente. La experiencia de los primeros cineastas soviéticos no solo revolucionó el lenguaje del cine, sino que también conjugó la idea de un arte colectivo, y un cine verdaderamente popular, ya que en principio era dirigido para el pueblo. Con la crisis del 30 la propia industria estadounidense ofreció películas con un matiz crítico de la sociedad, que no apuntaban únicamente a funcionar como pasatiempos. La “nueva ola” francesa, la modernidad en el cine, fue la que sin dudas marco una ruptura en el lenguaje cinematográfico. Sin embargo Alea señala que incluso Godard, el más radical de este grupo de cineastas, solo logró hacer un cine “antiburgues”, sin lograr darle un cariz popular.

Esta es una de las principales ideas de Gutiérrez Alea, por más revolucionario en su contenido político que sea el cine, este no logra ser popular si no logra tener un anclaje en las

¹⁰ Gutiérrez Alea, Tomas, “No siempre fui cineasta”, en Fornet, Ambrosio, *Alea, una retrospectiva crítica*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1987.

grandes masas. Esta es la principal dificultad, conjugar la ideología revolucionaria con la masividad. Desde lo político este cine no debe quedarse en lo inmediato, debe responder a la necesidad básica, entendida por el autor como la transformación de la realidad y el mejoramiento del hombre. Para esto buscaba la realización de un cine que mostrara la dinámica social, evidenciando las contradicciones, para lograr que el espectador, mediante un ejercicio activo de diálogo con el espectáculo, tomara consciencias de las mismas y de sus propias limitaciones para lograr su superación. Esta práctica de cariz brechtiano es a lo que el autor denomina “dialéctica del espectador” y probablemente sea su aporte teórico más importante. Lograr hacer películas exitosas, que consigan una masividad, y apunten a formar un espectador activo que alcance mediante un diálogo con el espectáculo la superación de las contradicciones, sin tomarlo en cambio como un espectador pasivo que debe recibir todo ya dado.

En el análisis que el autor realiza en su artículo “Memorias del subdesarrollo” esta teoría sigue siendo profundizada. Advierte sobre los riesgos de manipulación que puede sufrir un cine de matriz autocrítica. Esto puede provocar que una obra sea utilizada para favorecer intereses contrarios a los que la concibieron originalmente. Lo que para el autor quiere decir a grandes rasgos que sea utilizada por el imperialismo estadounidense, el gran enemigo de la revolución. Y en este caso en particular, señala la buena recepción internacional que recibió “Memorias del subdesarrollo”(1968) en el plano de la crítica internacional, incluso en EEUU. Muchas opiniones sobre el film tomaron la autocrítica manifestada en el mismo como una crítica que no apuntaba a la profundización de la transformación revolucionaria sino contra la revolución.

En el texto nuevamente se señala que lo que hace al cine ser revolucionario y militante, es que este llegue a un público masivo, y sea a su vez comprendido por un público desde una postura intelectual y emocional. En el marco revolucionario, la tarea de este cine puede ser muy compleja. Se trata de estimular y elevar el sentido crítico del espectador. La dificultad de lo mismo radica en cómo lograr la convergencia entre la crítica y la afirmación de la realidad. En “Memorias del subdesarrollo” Gutiérrez Alea busca una apreciación multilateral, va de una mirada “subjetiva” de Sergio (el protagonista), a una mirada luego “objetiva” que la contrasta. Esto es en palabras del autor: la “expresión de las contradicciones cuyo sentido dentro del filme no es otro que contribuir a las inquietudes e impulsos para la acción que aspiramos despertar en el espectador. Constituye así un incentivo para tomar distancia frente a la imagen que se ofrece y estimular por tanto una actitud crítica, es decir, una ‘toma de

partido'¹¹ El protagonista observa la realidad como un espectador distante, al no poder integrarse a la misma, pero tiene a su vez el suficiente sentido crítico para provocar la formulación de juicios por parte del espectador. A su vez se recurre a imágenes documentales, para lograr una aproximación a la realidad por diversos niveles. Se pone en evidencia la persistencia de valores burgueses en la sociedad, y la presencia del subdesarrollo. Sergio, desde su postura de pequeño burgués vencido, expone la colonización cultural que aún persiste en la Cuba revolucionaria. Pero sin embargo, en su incompreensión del mundo que lo rodea, lo que expresa Alea es que es este, como individuo, el subdesarrollado que no logra comprender la nueva realidad en que esta subsumido.

Esta es la puesta en escena de la teoría de Alea en un filme. Y además refleja las grandes líneas de continuidad temáticas en la carrera cinematográfica del director: la persistencia de valores burgueses y del subdesarrollo en consecuencia. Como veremos, la coherencia entre la teoría y la práctica será una de las principales virtudes del director y se constatará a lo largo de los distintos filmes que traeremos como fuentes y ejemplos a la vez. El recurso del género de la comedia en las películas de Alea, pone de manifiesto la principal inquietud expresada por el mismo: lograr que un cine revolucionario llegue y sea entendido por un público masivo. “Las doce sillas” (1962) es una comedia ágil, donde un antiguo burgués adinerado desvalijado por la revolución, un cura pueblerino y un antiguo sirviente, competirán por encontrar doce sillas, ya que en una de ellas la anciana suegra del protagonista había escondido una fortuna en joyas. En la relación que se manifiesta entre los protagonistas, particularmente entre ex empleador y criado, se pone en evidencia la nueva realidad bajo los principios de “el que no trabaja no come”. En “Muerte de un burócrata” (1966) un obrero dedicado a inventar una máquina que fabricara bustos de forma sistemática, muere víctima de su propia obra. Es enterrado con su carnet laboral como símbolo de su condición de proletario ejemplar. En el resto de la película su sobrino se dedica primero a recuperar el carnet, para que su tía cobre la pensión, y luego a intentar volver a enterrar el cuerpo en el cementerio. A lo largo de la trama, deberá luchar contra una burocracia interminable, que lo lleva progresivamente a la violencia, y expone a la vez la persistencia de una doble moral. “La última cena” (1976) demuestra como una película de carácter histórico puede a su vez servir para un análisis del presente. En esta manifiesta la hipocresía de un conde habanero que demuestra una sensibilidad cristiana con sus esclavos, pero luego los elimina cuando estos deciden declarar su libertad y poner en juego las condiciones materiales

¹¹ Gutiérrez Alea, Tomás, *Memorias del subdesarrollo*, 1982.

de reproducción del sistema. En “Los sobrevivientes” (1979) se exponen las vivencias de una familia aristocrática que decide aislarse en su casona para mantenerse impoluta de la revolución. Es el quiste burgués que está condenado a desaparecer pero persiste con sus costumbres como principal fuerza. “Hasta cierto punto” es la historia de un guionista que buscaba realizar un film que manifestara la persistencia de valores machistas en el proletariado portuario. Sin embargo, choca con un director que no pretende una crítica profunda de la sociedad, y con sus propias limitaciones. Al final de la película el propio guionista actúa de forma machista. En “Fresa y chocolate” se muestra la persistencia de un fuerte sentimiento homofóbico en la Cuba de los ‘70, que pone en riesgo la libertad de los protagonistas. Por medio de la construcción de un entramado interpersonal, se busca mostrar la unidad de las personas por sobre cualquier tipo de convención social. “Guantanamera” es una comedia-romántica, en ella una ex profesora universitaria, su marido burócrata autoritario venido en desgracia y un ex alumno convertido en camionero, se verán ligados a una “muerta” que debe ser trasladada a su lugar de entierro, sin embargo al terminar el viaje plagado de contratiempo, descubren que habían confundido de cajón en el camino. La película expone en el personaje de Adolfo (cuyo nombre sea probablemente elegido de forma intencional) el carácter autoritario de algunos sectores de la burocracia y muestra la decadencia de la revolución en algunas capas de la realidad cubana, por ejemplo en la existencia de un “mercado negro” regido por el dólar.

Conclusión:

Alfredo Guevara pronuncio en los elogios fúnebres de Alea la siguiente frase: “Seguirá siendo para nosotros un revolucionario difícil, cierto, pero por esa misma razón, todavía más revolucionario”. La misma sintetiza no solo la relación que mantuvieron ellos como individuos, sino la de Alea con el propio Gobierno revolucionario. La obra de “Titón” demuestra una expresión de profundo compromiso con la búsqueda de un nuevo lenguaje estético y, por sobre todas las cosas, con el proceso revolucionario al cual adhiere. La “dialéctica del espectador” como teoría, y el tenor de su filmografía, muestran la indagación de lograr captar emotivamente al espectador, asignándole un rol fundamental, transformándolo en un factor activo en diálogo con el espectáculo, para que este en la toma de conciencia de las contradicciones de la realidad abogue por profundizar la revolución y la transformación de la sociedad. Esto muestra su búsqueda en la necesidad de redefinir las funciones del artista en la sociedad revolucionaria: un artista/intelectual activo y crítico al

servicio del “pueblo”. Su obra crítica es posible, pese a los inconvenientes y contradicciones vivenciados, por la amplitud de ideas y la libertad creativa presentes en gran parte del periodo revolucionario cubano. Fidel señaló: “dentro de la revolución todo”; y Alea lo tomo al pie de la letra. Su crítica, aun la más radicalizada, se encontró siempre dentro de la revolución y en pos de su profundización.

Podemos interpretar, quizás, que en “Guantanamera” el cadáver que se traslada durante toda la película es la revolución, sin embargo al llegar a destino descubren que habían confundido el cajón. No estaba muerta la revolución (si bien luego el entierro del cadáver correspondiente procede normalmente), pero si se habían profundizado sus contradicciones a tal punto que se encontraba convaleciente, y Alea las exponía, aunque el propio Castro lo criticara. Su compromiso era con la revolución y sus espectadores.

Bibliografía Consultada:

- Del Valle Casals, Sandra, *Revolución, política y cultura*, disponible en: http://www.perfiles.cult.cu/articulos/3_revolucion_politica_y_cultura.pdf Consultado el 10/06/2011.
- Del Valle Casals, Sandra, *Cine y Revolución. La política cultural del ICAIC en los sesenta*, disponible en: http://www.perfiles.cult.cu/articulos/cine_revolucion.pdf Consultado el 10/06/2011.
- Ferro, Marc, *Cine e Historia*, Colección Punto y Línea, Barcelona, 1980.
- Fonet, Ambrosio, *El quinquenio gris: revisitando el termino*, disponible en: <http://www.criterios.es/pdf/fonetquinqueniogris.pdf> Consultado el 10/06/2011
- García Borerero, Juan Antonio, *Cine cubano post-68: Los presagios del gris*, disponible en: <http://www.criterios.es/pdf/8borrerocinepost68.pdf> Consultado el 10/06/2011.
- Guanche, Julio Cesar, *El continente de lo posible. Un examen sobre la condición revolucionaria*, ICIC Juan Marinello-Ruth Casa Editorial, La Habana, 2008.
- Hart Dávalos, Armando, *Ética, cultura y política*, Centro de estudios martianos, La Habana, 2001.
- Hobsbawm, Eric, “La Revolución”, en Porter, Roy (ed.), *La revolución en la historia*, Critica, Barcelona, 1990.

Fuentes Escritas:

- Castro, Fidel, *Palabras a los intelectuales*, 1961. Disponible en <http://www.min.cult.cu/loader.php?sec=historia&cont=palabrasalosintelectuales>. Consultado el 10/06/11
- Gutiérrez Alea, Tomás, *Dialéctica del espectador*, 1982.
- Gutiérrez Alea, Tomás, *Memorias del subdesarrollo*, 1982.
- Gutiérrez Alea, Tomas, “No siempre fui cineasta”, en Fonet, Ambrosio, *Alea, una retrospectiva crítica*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1987.

Filmografía:

- *Las doce sillas*, Gutiérrez Alea, Tomás, ICAIC, 1962, Comedia, 94’.
- *La muerte de un burócrata*, Gutiérrez Alea, Tomás, ICAIC, 1966, Comedia, 85’.
- *Memorias del subdesarrollo*, Gutiérrez Alea, Tomás, ICAIC, 1968, Comedia/Drama, 95’.
- *La última cena*, Gutiérrez Alea, Tomás, ICAIC, 1976, Drama, 120’.
- *Los sobrevivientes*, Gutiérrez Alea, Tomás, ICAIC, 1979, Drama, 130’.
- *Hasta cierto punto*, Gutiérrez Alea, Tomás, ICAIC, 1983, Drama, 68’.
- *Fresa y chocolate*, Gutiérrez Alea, Tomás, ICAIC, 1994, Comedia/Drama, 108’.
- *Guantánamera*, Gutiérrez Alea, Tomás, ICAIC, 1995, Comedia/Drama, 105’.