

El cine de Alea: claves secretas, imagen pública*

1

Alea se dio a conocer internacionalmente con *Historias de la Revolución*, su primera película, estrenada en 1960. Quiero proponer al espectador un ejercicio de montaje, porque este filme, cuyo lenguaje despojado de toda retórica proviene del documental y el noticiero, logra dar el perfil de la epopeya sin caer nunca en el esquematismo o la propaganda. Y ello se debe a que analiza la conducta de los personajes como conflictos de conciencia, estrictamente dramáticos, aunque siempre vinculados a su contexto histórico y social. De ahí que en este filme se vislumbre la posibilidad de un estilo cinematográfico propiamente cubano.

El párrafo anterior, construido con opiniones de varios críticos extranjeros,¹ revela el impacto que produjo en ellos *Historias de la Revolución*. Se trata de un juicio colectivo que ahora tiene para nosotros el interés adicional de mostrar que aquella película inmadura, una de las menos representativas del autor, contenía ya algunos elementos estilísticos y dramáticos que hoy vemos como constantes de su obra y, por tanto, como huellas precoces de su autenticidad. Y es que Alea comienza a realizar largometrajes de ficción con una conciencia profesional y artística que lo sitúa de inmediato no sólo entre los directores de vanguardia, sino también entre los más populares del naciente cine cubano. En efecto, a finales de los años ochenta, por ejemplo, Alea sólo había realizado diez largometrajes de ficción, para un modesto promedio de uno cada tres años, pero sin hacer concesiones al populismo había arrastrado más personas a las salas de cine que cualquier otro realizador cubano. Por entonces sus filmes habían sido vistos, en Cuba, por 7,4 millones de espectadores –sin contar los televidentes–, lo que equivalía a un promedio de 818 000 espectadores por película....

cifras considerables si se tiene en cuenta que la población mayor de quince años no pasaba, a la sazón, de los ocho millones de habitantes.

2

No es fácil agrupar o dividir las películas de Alea por sus semejanzas o disimilitudes, aunque es obvio que las comedias satíricas mantienen entre sí, pese a sus diferencias, un marcado aire de familia. Los críticos que apelan a la cronología para trazar una cómoda línea divisoria entre temas “históricos” y “actuales” olvidan que existen visiones arqueológicas de la realidad inmediata y que el pasado puede tener una vehemente y conmovedora actualidad. Volveremos sobre esto más adelante. Juzgar la vigencia de un filme por la época en que se desarrolla la acción es confundir el temario con el vestuario: el verdadero artista siempre habla de su tiempo, aunque sus personajes –como en el caso de Alea– sean contrabandistas de jubón y chambergo o aristócratas de calzón y peluca. Quien no lo entienda así, difícilmente podría hallar el principio ordenador de este discurso fílmico que ya nos resulta inconfundible pese a su diversidad genérica y estilística. Lo que identificamos en él, como espectadores, es su manera de contar una historia que va siempre más allá de la anécdota, de modo que cuando todo está dicho, todo empieza de nuevo: sabemos que esas películas siempre plantean una pregunta y que de nosotros depende la respuesta. Lo que identificamos, como críticos, es, por una parte, su talento para componer un mosaico donde la propia multiplicidad de las figuras y los trazos nos ayuda, paradójicamente, a descubrir la unidad del diseño, y por la otra, su capacidad para ofrecernos toda una galería de tipos y conductas que nos permiten explorar los rasgos puramente individuales y a la vez los secretos mecanismos de la conciencia colectiva.

3

Es obvio que estamos refiriéndonos a un cine “de Autor”.² Reconocerlo no implica conceder a Alea categoría de demiurgo, ni situarlo en el mercado de las estrellas, ni alentar a través de él lo que Bazin llamó, con suprema ironía, el “culto a la personalidad artística”. Pero sabemos que el director es el único miembro del equipo que

sigue todo el proceso de concepción y realización del filme y el único, por tanto, capaz de garantizar su coherencia dramática y estilística. De ahí que buscar esa unidad en el conjunto de la obra no sea más que trasladar al plano de la estética una pregunta que ya se respondió en el plano de la producción, por exigencias comunes del arte y de la industria. Éste es un hecho y de nada valdría escamotearlo. Lo que no parece recomendable ni legítimo es orientar esa búsqueda en dos direcciones independientes: la que intentaría hallar, por una parte, los núcleos o “motivos” temáticos de una obra de conjunto –y por tanto su visión del mundo, su *ideología*–, y por la otra, las características de un estilo personal. Eso equivaldría a situar al *Auteur* en el centro de una creación previamente descentrada, escindida en contenidos y formas sin nexos aparentes entre sí. Aumentaría entonces el peligro de fraude o narcisismo, porque en esas circunstancias sería muy fácil “descubrir” en los filmes lo que hemos puesto previamente en ellos: si los primeros planos son metonimias de una poética de la solidaridad o de la alienación, y los conflictos dramáticos un trasunto de las oposiciones del pensamiento mítico o la agresividad básica del Ego, bastarían dos películas para comprobar nuestras sospechas y construir sobre ellas un sistema de relaciones más o menos coherente, siempre que se compartan sus supuestos.

De modo que si no queremos pecar de solipsistas tenemos que recurrir a una práctica confiable –el análisis semiótico, por ejemplo– para cotejar las metáforas visuales o espaciales con sus posibles referentes. A manera de ejemplo, tomemos un telescopio y una mesa servida –o mejor aún, los comensales de un banquete– y tratemos de ver cómo funcionaría en la práctica el proceso de verificación.

El crítico Henry Fernández asegura que las claves de *Memorias del subdesarrollo* se concentran en una sola escena y, más aún, en un solo objeto: la escena en que Sergio, el protagonista, observa la ciudad desde su balcón a través de un telescopio³ –y éste es el objeto. La afirmación no tendría sentido si no supiéramos que al establecer una audaz analogía entre la situación del personaje y la función del telescopio, el crítico le otorga a este último un carácter simbólico que nos permite descubrir –o verificar, a nivel de la imagen– las relaciones básicas de un sistema organizado, precisamente, alrededor del prototipo de antihéroe. A éste

el telescopio le suministra una perspectiva (en su lujoso apartamento, Sergio está por encima de la ciudad), una amplitud de visión (domina toda la ciudad) y un alcance (el propio del instrumento). No es difícil ver cómo esas funciones ópticas se traducen en términos políticos. En su análisis de la situación cubana, Sergio tiene perspectiva, amplitud y alcance; pero desgraciadamente siempre está —como el telescopio— distante de lo que ve, y esto —la distancia, otra característica del instrumento—, es la causa de la alienación del personaje.⁴

Si se nos dijera que un análisis de *La última cena* se basa en las relaciones espaciales de la secuencia principal⁵ —es decir, en un simple elemento de la *mise-en-scène*—, tal vez lo rechazaríamos de antemano como una operación reduccionista y arbitraria; pero al verla funcionar en el conjunto del sistema descubrimos un isomorfismo, un sorprendente parentesco entre las relaciones espaciales y sociales, por un lado, y las “actuaciones” del Conde y de su clase, por el otro:

Es como si el espectador estuviese en un teatro, asistiendo a una representación alegórica que sintetizara la injusticia social. El terrateniente se comporta como en un escenario y “actúa” no sólo para la cámara, sino también para los esclavos y para sí... [Los esclavos] se conducen esencialmente como espectadores, y a menudo ríen, como si presenciaran una obra teatral, una superrepresentación del cinismo y la hipocresía de la clase dominante que, como tal, logra mantener la conciencia tranquila, precisamente, en virtud de esa incesante representación.⁶

Como vemos, la operación es más compleja de lo que sospechábamos. El eje de la crítica se sitúa, en efecto, dentro del marco de las relaciones espaciales, pero concebida como las propias de un teatro, lo que a su vez implica una relación actor-espectador y viceversa, así como un determinado tipo de espectáculo. Puesto que la pantomima es la quintaesencia de la comunicación escénica, se ha aislado ese elemento de la puesta en escena con fines puramente operativos —ver si en él se reproducen ciertos nexos estructurales—, para luego reintegrarlo a su contexto, como un eslabón más de la cadena, pero convertido ya en núcleo temático. La validez del método se deriva de su coherencia con la perspectiva ideológica del filme: en ambos, todos los elementos del sistema se organizan en torno a la noción de *farsa*, en su doble sentido teatral y moral. A la inversa, la falta de un código común hubiera impedido reconocer esa unidad, que se percibiría, en cambio, como sobreactuación de

los personajes. Así, varios críticos europeos vieron la ruptura estilística del final como un recurso gratuito, inoperante en el contexto de la fábula. Los esclavos han sido decapitados, pero un impresionante *zoom* nos descubre que en la última pica falta la cabeza de Sebastián, el más indócil de ellos. Una sombra corre por el monte y, de pronto, la sobria economía del filme se desborda en poéticas imágenes enlazadas con la del fugitivo: un pájaro en pleno vuelo, una piedra despeñándose por un barranco, la corriente de un río, caballos... El crítico inadvertido piensa en metáforas visuales incongruentes con la fábula y cuya única función sería reforzar el símil Naturaleza-Libertad mediante la retórica de un "bello" final. Pero la asociación, aunque obvia —y por eso mismo prescindible, como reconoce el propio Alea—,⁷ dista mucho de ser gratuita o esquemática: durante la cena, Sebastián asegura poseer unos polvos con los que puede transformarse a voluntad en pez, pájaro o piedra; de modo que las referencias visuales no responden a la poética del símil "libre como un pájaro" sino a la posibilidad de una metamorfosis concebida, desde la óptica del esclavo, como una forma de cimarronaje. Algo similar ocurre en *Hasta cierto punto*, donde el vuelo de las gaviotas —alusión al tema de la película, implícito en la canción vasca— remite simultáneamente a dos finales: uno cerrado —el espectador comprueba que Oscar (Oscar Álvarez) perdió a Lina (Mirta Ibarra) por tratar de "cortarle las alas"— y otro abierto —desde la perspectiva de Oscar, esas gaviotas hablan de la necesidad de transformarse para recuperar al ser amado. En ambos casos, los símbolos surgen orgánicamente de la trama y contribuyen a darle sentido —son artísticamente inobjetable—, aunque cabría preguntarse qué tipo de tensiones semánticas introduce el simbolismo, como tal, en el conjunto de una obra orientada hacia formas de comunicación más "espontáneas". La pregunta podría extenderse a otros recursos expresivos, porque el cine de Alea se caracteriza por su doble tendencia a la asimilación y la ruptura de los códigos tradicionales, o sea, por una tensión permanente entre el artificio y la naturalidad.⁸

4

La tensión de Alea se advierte ya en sus primeros documentales. *Esta tierra nuestra* (1959) abruma al espectador por su redundancia

verbal y visual, pero lo sumerge de golpe en la anónima tragedia de los campesinos desalojados a sangre y fuego de sus bohíos, en breves secuencias reconstruidas con un sentido impecable de la improvisación y la veracidad. En *Asamblea general* (1960) la contradicción se refuerza con el montaje. Vale la pena detenerse en esto. El documental es la crónica de un hecho previsto pero aún no sucedido —es decir, el testimonio vivo de un proceso— y se estructura sobre dos ejes que acaban confundándose: un espacio inmóvil —la Plaza de la Revolución— y un tiempo cambiante —las horas que van del amanecer a la noche del 2 de septiembre, cuando se proclamó, en Asamblea General Nacional, el documento conocido como primera Declaración de La Habana. En ese lapso —comprimido en catorce minutos de exposición—, espacio y tiempo se interpenetran; el espacio físico va entrando poco a poco en el tiempo histórico a través de un rostro, una consigna, un incidente casual, la mano que agita una bandera y, por último, una masa anónima que acaba desbordando los límites de la Plaza sin dejar de ser nunca un hombre, una mujer, un ser de carne y hueso perfectamente identificable. Esta estrategia narrativa —apoyada por varias cámaras y sonido ambiental, aunque no sincrónico— aporta no sólo la dinámica interna del proceso sino también la eficacia política del mensaje. Porque lo que vemos, en efecto, es un millón de individuos dispuestos a responder a una ofensa *personal*, la que les infligió la OEA con la llamada Declaración de San José de Costa Rica, según la cual —para decirlo en dos palabras— cada cubano dejaba de ser latinoamericano si seguía siendo revolucionario, puesto que la Revolución era incompatible con la Democracia. Pero el mensaje implícito no termina ahí. Fidel habla desde la tribuna y el cineasta, siguiendo el hilo del discurso, comienza un montaje en dos direcciones contrapuestas: el pueblo, por una parte, escuchándolo y coreándolo en la Plaza, y los cancilleres de la OEA, por la otra, en un material de archivo sobre la reunión de San José.

Hasta ahora el curso y el sentido de la acción se habían dado dentro de un solo espacio, mediante una incesante aproximación recíproca de lo individual y lo colectivo: la Plaza era el lugar donde el tiempo de lo cotidiano desembocaba en el tiempo de la épica. El espectador percibe ese salto cualitativo como un proceso *natural*:

lo ha visto nacer, crecer y desarrollarse. No en balde García Espinosa llamaba la atención sobre la organicidad de esa estructura fílmica, dada por su homología con el propio acontecimiento que narra; es lo que Kracauer denominó, refiriéndose al cine de ficción, un “argumento encontrado”. Pero la inserción del material de archivo rompe la “naturalidad” de la estructura –para no hablar de su coherencia estilística– al introducir en el curso del evento un espacio *ajeno* al de la Plaza. Alea se encogería de hombros ante este razonamiento, que es tan cierto como falso. Cierto, porque el material de archivo es *fiambre* y el montaje, a todas luces, una antítesis de ese flujo que va revelándose con su carga de espontaneidad; falso, porque ahora la Plaza se ha dilatado y *temporalizado*, es un espacio histórico de dimensión continental que abarca todos los escenarios de la lucha de clases. La reunión de San José pertenece al contexto de la Asamblea de La Habana: es, de hecho, su detonante. Fidel las compara en su discurso, estableciendo a través de un desafío la pertinencia del montaje: “Cuán distinto es el lenguaje de las cancillerías y el lenguaje de los pueblos... –comenta, sobre las imágenes correspondientes–. Los que en América dicen que hablan en nombre de sus pueblos, que reúnan a sus pueblos..., que reúnan a sus pueblos para tratar con sus pueblos los problemas de América.” Es aquí donde la idea del montaje recupera sorpresivamente su legitimidad artística al integrarse, por contraste, no sólo al tema sino también a la estética del documental. Porque lo que muestra el material de archivo es un grupo de señores impecablemente vestidos, de gestos protocolares, que se mueven y deliberan en espacios angostos y cerrados. Foster Dulles, el secretario de Estado norteamericano, llega rodeado de asesores y mira fríamente a los fotógrafos de la prensa. Es obvio que no tiene nada que perder: entre esos caballeros que se desplazan como autómatas por pasillos y salas alfombradas, todo está dicho, previsto, resuelto de antemano. En contraste con el espacio ilimitado de la Plaza, el rostro cambiante de la multitud y el vértigo de un millón de banderas ondeando sobre las consignas revolucionarias, la reunión de los cancilleres de San José queda reducida de pronto a la categoría de un conciliábulo. La serie de oposiciones visuales establecidas por montaje (multitud/grupo,

abierto/cerrado, espontáneo/ceremonioso), refrendan las del comentario (cancillerías/pueblos, ellos/nosotros) sugiriendo una relación de identidad entre la imagen “Asamblea” y el concepto “Democracia”..., que es justamente lo que se quería demostrar: la democracia verdadera está *aquí*, no *allá*.

En ese juego nada es arbitrario: existe siempre un vínculo entre el todo y las partes. Para citar dos ejemplos, esta vez relacionados más específicamente con el factor *imagen*: Chanan percibió, como irradiando de la áspera fotografía en blanco y negro de *Cumbite*, la furia calcinante del trópico en las zonas rurales, y en el dinamismo de la cámara en *Una pelea cubana contra los demonios* —esa sintaxis frenética, que rehúye los ganchos visuales de la identificación: perspectivas estables, contraplanos, *close-ups*...—, el medio idóneo para crear la atmósfera alucinante de un “mundo mitad real y mitad mítico, dominado por los desafueros individuales y la histeria colectiva”.⁹ No son nexos azarosos, ni simples “impresiones” de espectador: son cosas que *están* ahí, que alguien puso o hizo poner ahí. Con lo cual volvemos al principio, porque esa pasmosa coherencia no es más que una de las formas en que se manifiesta la creatividad del cineasta o, si se prefiere, su *autoría*.

5

Tratándose de Alea conviene aclarar que esos desvelos no deben separarse de lo que él entiende como función social del cineasta; a su juicio la ruptura del binomio expresión/comunicación conduce fatalmente al laboratorio o la frivolidad. Y el binomio mismo sólo es legítimo cuando nos ayuda a descifrar, no a confundir las apariencias, a cambiar el mundo, no a considerarlo inmutable. Desde esta óptica la preocupación por la coherencia es secundaria. No porque carezca de importancia sino porque viene *después* que las demás: se aspira a ser coherente sobre algo y para algo. Las obras de arte no se hacen como creía aquel loco que se hacían las botellas, abriendo huecos y forrándolos de cristal. El procedimiento es más complejo y los obstáculos no son siempre los mismos; por lo pronto, cada instrumento y cada técnica imponen sus propios límites a la elaboración del material. Alea lo sabe demasiado bien

para hacerse ilusiones: a menos que se trate de experimentos ocasionales, la “realidad” sólo puede trasladarse a la imagen pasando por ese lecho de Procusto que son las técnicas de elaboración –las *manipulaciones*–, que comienzan con el simple emplazamiento de la cámara y suelen continuar con el montaje, un modo de violentar las relaciones de tiempo y espacio. Es preferible reconocerlo y afrontarlo antes que entregarse a los múltiples espejismos de una imposible Objetividad. Detrás de la cámara que ve, siempre hay un ojo que mira; afirmar que ese Ojo es *neutral* –comenta Alea– es un sofisma o, peor aún, “una gran hipocresía”.¹⁰ El eje del debate está situado, pues, en esa línea invisible –considerada por muchos como el verdadero *espacio* cinematográfico– donde se unen y transforman mutuamente los planos, cualquiera que sea su longitud o encuadre. ¿Es un espacio real o ilusorio? Si bien se mira, ni una cosa ni la otra: es un campo semántico, o como bien dice Mukarovsky, un “espacio-significación”. En él adquiere sentido una dimensión de la realidad que no está dentro ni fuera de la imagen, sino en los códigos que regulan su producción y su consumo, y a través de cuyos signos se genera ese proceso de atracciones y repulsiones que Alea ha llamado, con fortuna, dialéctica del espectador. Al asumir en ella el modesto, aunque decisivo papel de intermediario, el cineasta reivindica el derecho a utilizar los recursos expresivos que garanticen su funcionamiento, vengan de donde vengan. La necesidad de una comunicación significativa se hace mucho más apremiante que la de una expresión original. Esto es cierto, sobre todo, en una cinematografía naciente, donde a menudo las circunstancias imponen sus propias prioridades.

6

Había ya en *Historias de la Revolución* –un texto fílmico que hoy puede parecernos irremediabilmente convencional– algunos elementos estilísticos y dramáticos extrañamente contradictorios que acabarían convirtiéndose en rasgos peculiares de todo el cine cubano. Uno de ellos es el lenguaje directo, casi testimonial, que no oculta su parentesco con el de los noticieros y documentales; otro es el tratamiento de los conflictos humanos dentro de un

marco que desborda por completo al individuo, en medio de crisis históricas que involucran a toda la sociedad. Esas historias –observaba un crítico– “insisten siempre en los problemas morales”, de donde se desprende que “la conciencia es “el único juez, el único estratega, la única dispensadora de justicia en la mitología cubana actual”.¹¹ Aguda observación, que vale por todo un programa. Desde el inicio de su carrera, Alea, como hemos visto, se sitúa entre los cineastas de vanguardia cuya búsqueda de un nuevo lenguaje va unida al intento de redefinir las funciones del artista en una sociedad en revolución. Se trata una vez más de cambiar la vida “para que cada uno pueda producir dentro de sí su propia transformación, su revolución personal”.¹²

El proceso ha de cumplirse en un contexto que lo marca. Ciertas expresiones culturales criollas son una mezcla –y en sus mejores momentos, una síntesis– de elementos hispánicos y africanos. Esa cultura mestiza se alimenta de sus propias raíces y de aquellas corrientes artísticas que, en el curso del siglo xx, pasaron a ser patrimonio universal. El arte y la literatura cubanos se desarrollan en un campo magnético, por decirlo así, en una tensión permanente entre lo nacional y lo internacional, entre la tradición y la vanguardia. No es posible entender la obra de Alea –ni en su coherencia artística, ni en su proyección cultural– fuera de ese espacio conflictivo que en América Latina y el Caribe sirve para distinguir las creaciones auténticas de los productos colonizados o meramente artesanales. Sin renunciar a ningún hallazgo lingüístico, a ninguna técnica narrativa que le permita lograr una comunicación eficaz con el público –pero eludiendo siempre las trampas del folclor, el esquematismo o la utilización acrítica de los modelos metropolitanos–, Alea ha sabido explorar con lucidez la conducta del héroe y del pícaro, los avatares de la Historia y las pequeñas miserias cotidianas. Admira el neorrealismo italiano, a ciertos clásicos como Eisenstein, Bergman y, sobre todo, Buñuel, a ciertos iconoclastas como Godard, pero considera que no hay peor retórica que la de los modelos consagrados: el arte es un desafío permanente donde la búsqueda importa tanto como el hallazgo. Él asume esa búsqueda y sus riesgos como un ingrediente más de su desarrollo profesional; para él –como expresó en una ocasión, parafraseando a Marx–, el

acto de descubrir nuestro propio camino hacia la verdad forma parte de la verdad que aspiramos a descubrir.

Como cineasta, Alea busca su verdad y la verdad colectiva en los laberintos de la Historia y de la vida cotidiana, y en ambos casos les confiere a sus fábulas una penetrante actualidad. Eso se advierte en filmes como *Una pelea cubana contra los demonios* y *La última cena*, cuyas respectivas anécdotas remiten a los siglos XVII y XVIII pero también a nuestra época, puesto que son una dramática reflexión sobre la intolerancia, el fanatismo, la hipocresía y la obstinada lucha del hombre por alcanzar su plena libertad. No es extraño que Alea insista en llamar la atención, por ejemplo, sobre el profundo nexo que existe entre la actitud del Conde en *La última cena* y la que asumió la Democracia Cristiana a raíz del golpe fascista en Chile;¹³ y el crítico inglés Derek Malcolm cuenta que al tratar de explicar el filme a un público formado por estudiantes negros, en un barrio de Durban, se dio cuenta de que las explicaciones sobraban: “Los estudiantes habían captado de inmediato el extraordinario paralelo existente entre la fábula del filme y la realidad actual de Sudáfrica”.¹⁴ A la inversa, los filmes de tema “actual” revelan sutilmente cómo el pasado influye aún en la conciencia de los personajes y obstaculiza el desarrollo de la nueva moral a que aspira la sociedad revolucionaria.

7

Toda la obra de Alea no es más que una larga reflexión –satírica o dramática– sobre las relaciones de dependencia. A veces son las propias de una sociedad dividida en clases antagónicas (amos/esclavos, señores/sirvientes); otras, las que generan aquellos patrones de conducta y de pensamiento basados en la autoridad, el egoísmo o los prejuicios (las diversas variantes del dogmatismo y el individualismo, especialmente el pequeñoburgués).¹⁵ La operación de Alea consiste en galvanizar esas relaciones hasta que sus polos se inviertan y cambien la dirección del nexo. Esto se ve con claridad en *Las doce sillas*: cuando el ex señor y el ex criado se embarcan en la azarosa tarea de buscar los brillantes perdidos, las relaciones de poder entre ambos se van modificando; el ex criado

“demuestra tener mayor capacidad” y “poco a poco el señor pasa a ser su subordinado”.¹⁶ En *La última cena* y *Los sobrevivientes* es obvio que la mirada del amo y los rituales de la servidumbre dejan de funcionar cuando los subalternos descubren su propia vocación protagónica y empiezan a “comportarse” como amos, a veces imitándolos de manera grotesca.

No hay que extrañarse entonces del papel que desempeñan en la obra de Alea ciertos personajes prototípicos como el Cura, el Burócrata y el Intelectual (o Artista) apegado-a-los-esquemas. Los dos últimos sólo han sido tratados en profundidad una vez; el primero, en cambio, tiene un peso dramático proporcionado a su obsesiva recurrencia: es el pícaro de *Las doce sillas*, el fanático de *Una pelea cubana...*, el cómplice de *La última cena*, el farsante y santurrón de *Los sobrevivientes*. Pese a ser descendiente de españoles,¹⁷ e hijo espiritual de Buñuel, Alea no ha escogido al Cura como blanco de sus críticas por un anticlericalismo trasnochado, sino porque ese versátil personaje —vinculado históricamente a los valores espirituales y, al mismo tiempo, a los más turbios intereses materiales— se presta como pocos para asomarse a los oscuros laberintos de la duplicidad moral y sorprender allí, en carne viva, las contradicciones entre teoría y práctica, entre las palabras y los actos. Pero Alea no es un moralista interesado en las “buenas costumbres”, sino un agitador de conciencias que aspira, como la clase en el poder, a un nuevo tipo de relaciones individuales y colectivas. Al reflexionar sobre ellas —con dosis variables de humor y lucidez—, lo hace desde la perspectiva del cambio revolucionario, de una ética basada en los intereses colectivos y de una ideología incompatible con las actitudes dogmáticas. Su compromiso con el futuro exige un incesante ajuste de cuentas con el pasado.

8

A juicio de Alea, el cineasta asume ante el espectador una responsabilidad doble: la de permitirle disfrutar del espectáculo y la de ayudarlo a desarrollar una conciencia crítica sobre su propia realidad. Sólo así la *recreación* puede llegar a convertirse, como quería Brecht, en una actividad socialmente *productiva* y el cineasta cum-

plir una función revolucionaria. “Una de las cosas más productivas que puede tener una película –subraya Alea– es inquietar al espectador y moverle a pensar sobre un problema. No de otra manera es que se eleva el nivel de conciencia de la gente. No es con arengas ni exhortaciones, sino planteándoles problemas.”¹⁸ En cuanto al lenguaje –como hemos visto–, Alea rechaza desde el principio la pureza y adopta un discurso híbrido apropiándose sin vacilar de la sintaxis del neorrealismo italiano y de la comedia clásica norteamericana. Con esos y otros elementos va elaborando, dentro de una tradición muy eriolta, un estilo sincerético en el que sin embargo reconocemos muy pronto los rasgos personales, pues no se trata de una simple transposición de formas o esquemas narrativos, sino del diálogo creador de un debutante con sus maestros y con ciertos estereotipos lingüísticos del cine internacional. Recuérdese, por ejemplo, *Historias de la Revolución*; nace bajo el signo y el padrinazgo del neorrealismo, pero con un aliento épico que trasciende su ideología e inclusive su dinámica visual, sobre todo en el último cuento, “La batalla de Santa Clara”.¹⁹ Aludiendo a su experiencia en *Las doce sillas* –donde la propia lógica del relato picaresco arrastraba a los personajes por diversas situaciones y ambientes–, Alea hacía constar que, para dar a cada secuencia su “tono” particular, estaba dispuesto a echar mano, sin la menor vacilación, a todos los estilos a su alcance, “desde el realismo más simple, documental, fotográfico, al absurdo más caprichoso”, aunque empeñándose también en describir ese abigarrado universo en “un lenguaje sencillo, a veces casi primitivo”.²⁰

Hoy podríamos preguntarnos, perplejos, si no estaremos ante una estética posmoderna *avant-la-lettre*. Alea rechaza *a priori* la acusación de eclecticismo, pero no es fácil aceptar que elementos tan disímiles puedan integrarse orgánicamente a la dinámica de un filme que, en definitiva, sólo aspira a contar una historia. ¿Tan sencillo como eso? El emplazado respondería que, en este caso, la unidad estriba justamente en la diversidad,²¹ por lo cual el planteamiento estaría fuera de lugar.

Simplemente utilizamos el vehículo que creíamos más apropiado en cada momento para llegar al objetivo que nos habíamos fijado. Así, utilizamos la cámara en mano y la grúa, el plano-secuencia y el

montaje rápido, la comedia y el drama... Todas las técnicas y todos los recursos expresivos son aprovechables en su momento. Nos aburren las discusiones que pretenden una racionalización absoluta de la creación artística.²²

Tampoco ha de olvidarse la escasez de recursos (materiales y profesionales), factor que durante todo el período inicial del ICAIC determinó, por ejemplo, el predominio de la producción de documentales, lo que dio ciertos rasgos estilísticos comunes al movimiento. “Toda nuestra etapa inicial —comenta Alea, en entrevista con Julianne Burton— estuvo marcada por la improvisación y por el énfasis en lo factible. Esto llegó a conformar cierto estilo, que parece marcarnos a todos por igual.”²³

9

En ese campo de tensiones internas va imponiéndose un elemento lúdico que se manifiesta, por ejemplo, en la manipulación de los estereotipos, tanto visuales como sonoros, lo que comienza como simple parodia y termina como un alucinante juego de espejos. Primero son los letreros y la música de pianola en *Las doce sillas*; después ciertos *gags* de *La muerte de un burócrata*, verdaderos “homenajes” a los maestros de la comedia silente. Pero entre ambas películas se establece un diálogo secreto, tan fugaz que no valdría la pena mencionarlo si no hubiera llegado a convertirse en una de las constantes de la obra de Alea. Cuando el cura de *Las doce sillas* encuentra milagrosamente la tarjeta que lo pone en la pista de los brillantes, alza la vista al cielo y se escueha, a lo lejos, un coro celestial. Algún cinéfilo con buena memoria auditiva podría reconocerlo: es música de archivo, en efecto, tomada de *The Robe* (*El manto sagrado*, 1953), película norteamericana que trata ampulosa y esquemáticamente el tema de la fe. Y he aquí que en *La muerte de un burócrata* reaparece el mismo coro, utilizado con fines casi idénticos. Así, la referencia se convierte de pronto en autorreferencia: ahora el director se cita por trasmano a sí mismo, como queriendo burlarse de sus propios clichés. La operación se repite en un contexto dramático semejante cuando Paseual, el santurrón de *Los sobrevivientes*, cae en éxtasis al recibir los atributos eclesiásticos; esta vez la música de fondo no ha tenido que pagar derechos de aduana:

proviene directamente de *La última cena*. Es también el caso del grito con el que Julio, el anarquista de la familia, despierta a los criados después de la orgía: “¡Vamos! ¡Se acabó el Paraíso! Si quieren comer tendrán que trabajar y sudar sangre.”²⁴ La imprecación nos llega a su vez como un eco de la sarcástica pregunta que lanza Contreras durante el banquete de *Una pelea cubana...*: “¿Vamos a instaurar el Paraíso en esta pocilga?” Cuando la relación intertextual es demasiado obvia –el encierro de los personajes, en *Los sobrevivientes*–, Alea la hace explícita para que la broma sea completa; en una de las primeras secuencias, el mayordomo comenta con los cocineros: “Por ahí andan diciendo que esto es el ángel exterminador”, y la película, además, está dedicada a Buñuel. En dos ocasiones Alea se cita a sí mismo de cuerpo entero: en *Las doce sillas* es el hombre que atraviesa fúgadamente la escena del cabaret y en *Memorias*, el cineasta que está preparando la película que estamos viendo. En *Hasta cierto punto*, la pieza teatral que estrena Oscar, el personaje-guionista de la película, nos remite a la que, basándose en una propuesta de Alea, escribió realmente Tabío, uno de los guionistas del filme; y el libro que lee Oscar, recostado en su cama, es –¿lo adivinan?– *Idialéctica del espectador*, naturalmente! Hay homenajes sombríos –en *La muerte de un burócrata*, por ejemplo, la imagen de la Muerte que aparece en la pesadilla del sobrino proviene de *El séptimo sello*, de Bergman– y hay enlaces recónditos, carentes de ironía, que constituyen verdaderos enigmas. ¿Quién se atrevería a asociar la famosa secuencia del telescopio y los preparativos militares, en *Memorias*, con el final de *Hasta cierto punto*? Sin embargo, la música de fondo –o más exactamente, la ambientación sonora– es la misma. Alea se limitó a trasladarla de una a otra película. Según él, buscaba “un sonido ingrávido, sin línea melódica”, que envolviera como una niebla al personaje, y se le ocurrió que el de *Memorias* –esa flauta nostálgica que anuncia el desenlace– podía servir. Es cierto que la sensación de ingravidez –de incertidumbre– está a tono con la crisis de ambos personajes y que en los dos casos la estrategia sonora (flauta/ruido de camiones, flauta/graznido de gaviotas) contribuye a marcar el tránsito, dramáticamente necesario, entre lo subjetivo y la realidad; pero a nivel de sentido la relación sigue siendo enigmática.

10

En la obra de Alea esas iteraciones y contrapuntos son como las huellas digitales de un proceso creador que delatan invariablemente al humorista y al músico. La formación artística de Alea, en efecto, comenzó por la música: desde los quince hasta los veinte años estudió armonía y composición con la idea de hacerse pianista.²⁵ De ahí su tendencia a recodificar en términos musicales el lenguaje de las artes representativas; un día trata de hacer una puesta en escena basada en “modelos” de composición sonora²⁶ y otro, cuando le preguntan cuál es la concepción *fotográfica* de su primer filme en colores, responde con toda naturalidad: “Cada parte de la película, lo mismo que cada *movimiento* de una sonata orgánicamente construida, tiene no sólo un *tempo* característico sino también un *color* particular que funciona como *tónica* dentro de una gama determinada”.²⁷ No es un galimatías: es la búsqueda consciente de las estructuras *rítmicas* o *melódicas* del drama, de las *vibraciones* del color, de la *tesitura* de los ambientes, en suma, de un código universal basado en el lenguaje de la música. Si este empeño no ha conducido al esteticismo es porque el músico tiene, como hemos visto, sentido del humor y de la comunicación escénica: es humorista y cineasta antes que músico. Alguna vez ha dicho que odia la palabra “contrapunto”, pero esa nos parece la mayor de sus ironías: Alea *piensa* en función de enlaces, cruzamientos, variaciones, contrastes, es decir, en términos esencialmente contrapuntísticos. Le exige a Brouwer esquemas sonoros que puedan orientar su dramaturgia —la máxima pulcritud— pero acto seguido le pide también clichés y *citas* musicales para su proyectada película —la eterna travesura.²⁸

11

Con *Hasta cierto punto*, el director trata de encontrar nuevas respuestas a las viejas preguntas sobre las relaciones entre la realidad y la ficción, entre la función estética y la función social del arte en las condiciones específicas de Cuba. Años atrás, la realidad era o parecía ser transparente; se tenía la impresión de que para captarla en profundidad bastaba salir a la calle con “una cámara en la

mano y una idea en la cabeza”. En ese contexto, el lenguaje documental resultaba ser el más adecuado para expresarse con autenticidad y lucidez; para el cine cubano, Santiago Álvarez era el verdadero cronista de la época y un filme como *Memorias* –donde lo ficticio y lo documental se entrelazan orgánicamente–, uno de sus manifiestos estéticos. Ahora bien, a medida que la Revolución se institucionaliza, como ha observado Alea, los mecanismos y las relaciones de poder van haciéndose más complejos. Para expresar la nueva realidad, por consiguiente, hay que pasar del testimonio al análisis, introducir en el discurso fílmico aquellos elementos que permitan captar las contradicciones internas.

En otro nivel, sin embargo, *Hasta cierto punto* es una reflexión sobre la estética del Nuevo Cine Latinoamericano y lo que llamábamos –hasta hace poco tiempo todavía– su irrenunciable vocación testimonial. Es ahí donde reaparecen las viejas preguntas: ¿qué lenguaje debe utilizar el cineasta que aspira a mostrar críticamente la realidad para ayudar a transformarla?; ¿es preferible el cine de ficción al documental o viceversa?; ¿es posible una mezcla, una síntesis que arrastre emotivamente al espectador y al mismo tiempo lo devuelva a la realidad dispuesto a participar en la transformación que le propone ese nuevo lenguaje? En el plano teórico, Alea se planteó ese dilema en *Dialéctica del espectador*, que ilumina su práctica artística y reformula ciertos principios básicos de la estética revolucionaria. Paragua considera este breve conjunto de ensayos como “el texto teórico más importante que haya escrito un cineasta cubano después de la propuesta de un ‘cine imperfecto’ formulada por Julio García Espinosa en 1969”.²⁹

En *Hasta cierto punto*, la reflexión sobre los lenguajes y las funciones del cine se concreta en dos personajes: de un lado, el Director, resuelto a “utilizar” la realidad de acuerdo con las necesidades de su película; y del otro, el Guionista, empeñado en utilizar el cine con propósitos menos inocentes. Que Alea terminara filmando una historia de amor, primero contra su voluntad y después muy a gusto, ¿ayudaría a explicar tal vez que desde entonces sólo haya filmado historias de amor: *Cartas del parque* (1988) y *Contigo en la distancia* (1991)?³⁰ Empleando la fórmula de rigor podría decirse que, después de todo, se trataba de uno de sus más caros

anhelos: ya al terminar *Las doce sillas* había sentido “la tentación del *gran tema*: el amor”,³¹ en la que cayó de inmediato vía *Cumbite*, su siguiente película. Ahora bien, para él una historia de amor no estaba hecha únicamente de amor sino también de Historia; en efecto, *Cumbite* es “una historia de amor entre enemigos, como *Tristán e Isolda* y *Romeo y Julieta*” pero a la vez, y sobre todo, “un cuadro de la miseria del campo haitiano, una historia de injusticia, de atraso”.³² Y si en el nuevo contexto sociocultural cubano, a juicio de Alea, una simple historia de amor podía resultar “reveladora”, era “porque la Revolución, al destruir la antigua escala de valores y proponer una nueva, provoca un desequilibrio en el individuo y esto se refleja en sus relaciones personales de una manera inmediata”.³³ Ligado al del machismo, ese tema podría suscitar aún interesantes reflexiones en lo que toca a la proyección ideológica de la obra de Alea y del cine cubano en general.

12

Pensándolo bien, todavía hay ideas que se insinúan como posibles vías de acceso a ese discurso fílmico y a lo que éste representa en el proceso de desarrollo de la cultura cubana.

1. Lo que significó un filme tan logrado como *La muerte de un burócrata* para un movimiento cinematográfico que aún estaba en pañales, tratando de encontrar sus opciones estilísticas, los canales de comunicación con el público, la legitimidad de su función social.
2. La propuesta de universalidad contenida en *Memorias de subdesarrollo*, filme que en otras manos pudo haberse convertido en una pieza didáctica muy cerecana al panfleto. Cuando en 1978 fue seleccionada –en la encuesta de la revista canadiense *Take One*– como la mejor película del Tercer Mundo en la última década, y cuando en 1985, en una encuesta de la FICC, fue incluida entre las ciento cincuenta películas más significativas de la historia del cine, se estaba legitimando, a escala internacional, la opción de una estética de la diversidad tal como la definiera Alea a través de su propia práctica desde principios de los años sesenta; porque *Memorias* es de

hecho un *collage* en el que se entrelazan y confunden la épica y el drama individual, el documental y la ficción, Brecht y Eisenstein, el fuego de la pasión revolucionaria y la fría elegancia del escepticismo burgués.

3. El saldo positivo que a la larga dejó *Una pelea cubana contra los demonios*. Para empezar, nunca un filme cubano había fracasado con tanta grandeza; pero además, cuatro años después el frenesí de este torbellino dramático y visual propició un retorno a la cordura a través del “elasicismo” de *La última cena*,³⁴ y selló la alianza con el fotógrafo Mario Gareía Joya, alianza que condujo, a su vez, a hallazgos tan notables como la atmósfera de la secuencia de la cena, cuya “iluminación de candelabros” no cesa de suscitar comparaciones con ciertas pinturas del Renacimiento.³⁵
4. El cambio de rumbo o de estrategia que representan las últimas películas. A principios de 1989, después de *Hasta cierto punto* y *Cartas del parque*, Alea abandonó el proyecto de una sátira cargada de humor negro –muy en la línea de *La muerte de un burócrata*–³⁶ para enredarse con otra historia de amor: la de una pareja, joven aún, que se encuentra al cabo de quince o veinte años de separación e intenta descubrir aquello que los une y aquello que los separa más allá de los recuerdos de adolescencia. Lo peculiar de esta historia –basada en una pieza teatral de mucho éxito–³⁷ consistía, primero, en que el personaje femenino era una exiliada cubana, de visita en la Isla, recién llegada de Estados Unidos, a donde la habían llevado sus padres a principios de los años sesenta; y segundo, en que la actriz que interpretó ese papel en el teatro –e iba a hacerlo también en el filme– era Mirta Ibarra, la obrera de *Hasta cierto punto*, la prostituta de *Cartas del parque* y, en la vida real, desde hace muchos años, la esposa de Alea. Si a eso añadimos que éste acaba de terminar *Contigo en la distancia* –en la que intenta comprimir en media hora la historia de un amor eterno– ¿no tendríamos razones para sospechar que Alea está respondiendo a otros estímulos, más próximos a la comedia sentimental y el melodrama que a los géneros de su primera madurez?³⁸