

defensa del socialismo así como las vías para la toma del poder, que luego serán nodales en la configuración del “intelectual revolucionario”. De la misma manera, encontramos en intelectuales católicos como Hernán Benítez una anticipación de los elementos constitutivos de lo que posteriormente será el movimiento de curas tercermundistas: la defensa de Cuba y la aceptación de la violencia como un elemento inevitable y desgarrador de la liberación nacional.

Los puertos del deseo. Revolución y cine cubano

CARLOS VALLINA
FPYCS-UNLP

RESUMEN

En este trabajo analizamos el film del director cubano Tomás Gutiérrez Alea titulado *Hasta cierto punto* (1983), en el que aborda la relación entre una trabajadora portuaria y el guionista de un documental sobre las mujeres obreras. Para nuestro estudio revisamos ciertos tramos del itinerario de Gutiérrez Alea y del desarrollo del cine cubano desde los años sesenta. En primer lugar, abordamos *Por primera vez...* (1968), el primer corto sobre los inicios del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfico (ICAIC). Allí se registra al público campesino que asiste a la proyección de *Tiempos Modernos* (1936), lo que nos permite pensar un conjunto de problemas también presentes en el discurso de *Hasta cierto punto*. En segundo lugar, analizamos la relación del cine cubano con las nuevas reflexiones sobre el cine que formularon cineastas de distintos países en los años sesenta y setenta. Y, finalmente, consideramos algunas cuestiones resueltas dramáticamente en Cuba, en lo que toca a la relación entre los intelectuales y la revolución, y sobre todo a la resistencia al mandato de proponer cinematográficamente la representación de un modelo de clase obrera.

PALABRAS CLAVE: Intelectuales, cine cubano, ICAIC, Gutiérrez Alea, clase obrera.

ABSTRACT

In this paper we analyze the film by Cuban director Tomas Gutiérrez Alea entitled *Hasta cierto punto* (1983), which addresses the relationship between a woman working port and writer of a documentary on women workers. For our study we review some sections of the itinerary of Gutiérrez Alea and development of Cuban cinema since the sixties. First, we address the first film about the beginnings of the Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC), the short entitled *Por primera vez* (1968), in which the peasant audience that attends the screening of register *Tiempos Modernos* (1936), which allows us to consider a set of problems also present in the discourse of *Hasta cierto punto*. Second, we analyze the relationship of Cuban cinema with new reflections on the cinema made at international level by the filmmakers of the sixties and seventies. And finally consider some issues resolved dramatically in Cuba, in what touches the relationship between intellectuals and revolution, and especially the resistance cinematically mandate to propose a model representing working class.

LOS PUERTOS DEL DESEO. REVOLUCIÓN Y CINE CUBANO¹

Mientras observaba la película, hice algunas anotaciones, más bien como guía, porque prefiero explorar y encontrar el sentido del film en la conversación, algo que traigo sobre todo de la experiencia radial (una de las más interesantes que he vivido). En rigor: una vez que uno termina, empieza a entender, y con mis notas pretendo abrir una conversación con el lector. De allí el tono coloquial de este texto.

Con *Hasta cierto punto* (1983),² en principio, nos ubicamos frente a una película de un período de la historia del cine cubano y de la realidad cubana: la de los primeros ochenta. También nos encontramos con un director de gran prestigio, como es Tomás Gutiérrez Alea - "Titón" para sus amigos-, que se consagró en 1968 con el gran film *Memorias del subdesarrollo*, basado en la novela homónima de Edmundo Desnoes.

Gutiérrez Alea conformó, junto a Julio García Espinosa, Alfredo Guevara y Julio Massip, el grupo de cineastas "Nuevo Tiempo". Este grupo, que trabó una intensa relación con la revolución de 1959, fundó el cine cubano. Si bien éste contaba con producciones anteriores, no tenía presencia, en el sentido orgánico de

1. El texto es una transcripción corregida de una conversación sostenida con Adrián Celentano.

2. Dirección Tomás Gutiérrez Alea; guión: Tomás Gutiérrez Alea, Juan Carlos Tabío y Serafín Quiñones; reparto Oscar Alvarez como Oscar (el guionista); Mirta Ibarra (obrero portuaria) Coralia Veloz (esposa de Oscar), Rogelio Blain (el director); Ana Viña (esposa del director); música: Leo Brouwer; fotografía: Mario García Joya.

la formación cultural de una nación, como sí ocurría con otras tradiciones culturales, como la radiofonía, los melodramas, los folletines, la música, y especialmente la literatura (con una lista que va desde Lezama Lima a Alejo Carpentier, a la que luego se van a ir sumando muchísimos otros, incluso aún aquellos que se exiliaron, como Guillermo Cabrera Infante, también un enorme crítico de cine).

Lo que es clave es que la revolución cubana dividió aguas en la historia cultural de América Latina y puso en cuestión el hecho de que sólo México y Argentina eran los productores del cine, esencialmente, en los años cuarenta y cincuenta, para pasar a ver otro vector que tenía que ver más con la posguerra, el final de una etapa histórica y el comienzo de una etapa juvenil: la misma revolución lo es. Es decir, ese abrazo entrando en La Habana de todos los dirigentes de la revolución de Sierra Maestra podría equipararse tranquilamente a Los Beatles, aunque tocaban una música particular que estaba ligada a la política y a la violencia revolucionaria.

En esa ruptura histórica, la fundación del cine cubano amerita una consideración interesante: ese cine se funda con una reflexión sobre el cine, con el corto filmado por Octavio Cortázar que se llama *Por primera vez...*, título tan abierto como iniciático. Porque en esos años se le encarga al recién creado Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfico (ICAIC) que lleve el cine a los pueblos más alejados. Con esta iniciativa los cineastas llevan películas para que el pueblo las vea porque no había salas cinematográficas. Todo se concentraba en La Habana o en Santiago; el interior campesino, la Cuba a la que se dirige e interpreta la dirección política revolucionaria liderada por Fidel, nunca había visto cine o prácticamente no tenían contacto con ese medio.

La cultura cubana tiene una marca que todos podemos interpretar, y sobre la que se ha escrito tanto, que es que Cuba se siente igual a Estados Unidos, no hay un sentimiento de minusvalía. No lo tiene, como no lo tuvo Martí ni Mella. Y esta marca es la que posibilita que lleven una película a los cerros tropicales de la isla. Allí hay una comunidad campesina con la que a la noche, cuando Alfredo Guevara y su grupo llegan, dialogan y les pasan *Tiempos modernos* de Charlie Chaplin.

Es interesante pensar, como veremos en *Hasta cierto punto*, que son campesinos quienes ven un Chaplin obrero que trabaja en una línea de producción tayloriana de una gran fábrica. Cuando el personaje, Charlot, tiene un instante para ir al baño a fumar, funciona un panóptico. En una pantalla de televisión aparece el dueño de la empresa que lo manda de nuevo a la línea de producción. Charlot empieza otra vez a trabajar hasta que los técnicos traen un aparato que están probando para que los obreros almuercen mientras siguen trabajando y todo es muy cómico a causa del fracaso del aparato. Pero, en última instan-

cia, la crítica de Chaplin al capitalismo culmina cuando él es “devorado” por la máquina. En el film *Charlot* sale alienado con su llave, aprieta tuercas en la calle y lo llevan preso; cuando sale de la cárcel, levanta una bandera roja que se ha caído de un camión y corre para devolverla, pero aparece atrás de él una manifestación, lo que lo transforma, durante instantes e involuntariamente, en un dirigente revolucionario. Finalmente él se va con su bella mujer a una cabañita y después se van de la ciudad. Yo digo que Chaplin es como un primer hippie, porque no confrontó con el sistema, sólo lo denunció. En ese sentido, entiendo que *Tiempos Modernos* es un diagnóstico de sobrevivencia.

El corto *Por primera vez...* registra aquella experiencia del ICAIC. Comienza con el intertítulo “¿Qué labor realiza un cine móvil?” y durante nueve minutos entrevista a campesinas y niños, reproduce la proyección de la escena de Chaplin en el aparato para almorzar frente al nuevo público y termina con otro intertítulo: “Así, el 12 de abril de 1967, en Los Mulos, montañas de Baracoa, más de cien personas vieron películas... por primera vez...”. Podemos establecer una especie de correspondencia entre esos puntos suspensivos. Tanto *Por primera vez...* como *Hasta cierto punto* se sitúan dentro de la idea de que la Revolución es un punto suspensivo. Es un lugar y un territorio, un sitio y un momento histórico de un tiempo que se fusiona con los tiempos previos o que con lo que anegaba el fermento revolucionario del cambio.

Esos tiempos son sociales, psicológicos, existenciales, culturales y religiosos, y esta “suspensión” removió la estabilidad de la cultura. En este sentido, uno de los elementos derivados de ello es, ya en los ochenta, la lucha contra el machismo y el papel de la mujer en la producción de los “nuevos tiempos modernos cubanos” -diría Chaplin y por supuesto, compartiría Gutiérrez Alea-. La suspensión de la estabilidad tanto del cine como de las sociedades es un tema que abordaremos ahora... hasta cierto punto.

NO ES SÓLO UN PROBLEMA DE DISCURSOS

Gutiérrez Alea es un intelectual que, por un lado, participa del proceso revolucionario, pero, por el otro, tiene un discurso interior que expresa con maestría y mucha audacia, en un sentido que podríamos llamar “a lo Godard”. Porque esa es la gran influencia de la historia del cine en Gutiérrez Alea, aquella que indaga cómo una vida social puede ser atravesada por un lenguaje. En *Memorias del Subdesarrollo* se perciben momentos “a lo Proust” o, si se quiere, “a lo Joyce”, es decir, una idea del monólogo interior que se enfrenta a las realida-

des cotidianas. Es uno de los elementos de la *nouvelle vague*, de Rivet, del mismo Truffaut, fundamentalmente Godard y de los teóricos de la revista *Cahiers du Cinéma*, los más interesantes derivados de André Bazin y Serge Danéy. Todos ellos elaboraron un discurso sobre el cine desde la vanguardia cinematográfica francesa. Ese discurso va a culminar, en algún sentido, en el Mayo del 68, diez años después de la revolución cubana, pero empalma en Cuba con esta faceta muy culta de sus cineastas.

Ahora, si volvemos a 1958 ¿cuántos años han tenido que pasar para que el mundo descubriera, por ejemplo, Auschwitz? Es interesante pensar que de Auschwitz a la Revolución Cubana hay un salto, una distancia gigantesca, pero al mismo tiempo una proximidad temporal estremecedora...y pienso también en cercanías intelectuales como la establecida con Francia, porque Fidel en Sierra Maestra leía *Los caminos de la libertad* de Sartre y Sartre viajó a la isla y publicó el artículo "Huracán sobre el azúcar" mientras circulaba una foto suya en la que el Che le encendía un habano.

En esas proximidades los cubanos tienen una capacidad discursiva capaz de exponer con la palabra y de realizar, además, las proezas más extraordinarias. Esas proezas se extienden con *Hasta cierto punto* cuando Gutiérrez Alea elabora la costura de dos vertientes: hace intervenir la reflexión crítica teórica y política en el marco de una diégesis narrativa ficcional ¿Por qué? ¿Por qué ese forzamiento? Porque, piensan estos cubanos, necesitan decir aquello que es necesario decir, a los fines de la comprensión de la transformación de la conciencia político social, de los trabajadores cubanos...y yo diría del mundo.

Los cubanos están diciéndole algo al mundo a través de su cine. Por supuesto, los trabajadores cubanos son los que, a través de las encuestas que realiza Gutiérrez Alea, de las entrevistas a obreros, de los diálogos con Arturo -el personaje del director de la película- que aparece muy poco en el film ya que siempre está viajando a festivales o controlando a Oscar, el guionista que realiza la investigación sobre los obreros y obreras del puerto, donde se enamora perdidamente de Laudelina, una obrera que vive en el barrio portuario.

Oscar vive en una casa mucho más cómoda y confortable que la de Laudelina, es esposo de una actriz conocida, reconocida o famosa en Cuba, pero empieza a establecer una distancia en la cual la conciencia crítica se vuelve autogestionada. Es decir, aquello que vamos a observar de los trabajadores portuarios también nos toca a nosotros -dice Oscar, ese guionista- y no solamente somos aquellos que "la tenemos clara", sino que además somos todos aquellos que tenemos contradicciones. Como lo manifiestan ciertos diálogos, por ejemplo éste:

Laudelina: ¿Bueno y por qué [investigan] el puerto?

Oscar: Porque allí el machismo es más fuerte que en otros sectores.

L.: ¿Sí? ¿De verdad?

O.: ¿Tú no estás de acuerdo?

L.: A mí me parece que el machismo es igual en todas partes.

O.: Pero si tú misma me dijiste hace un momento que cuando tú empezaste a trabajar ahí en el puerto te miraban como si fueras un bicho raro.

L.: Eso fue al principio, después se fueron acostumbrando, en general son muy buenos compañeros.

O.: De acuerdo, pero nosotros tenemos entrevistas y testimonios grabados ahí tremendos.

L.: Bueno, yo le digo lo que yo sé, lo que yo pienso. Pero mire por ejemplo por qué no hay ninguna compañera trabajando con ustedes ¿ellas no pueden hacer ese trabajo? y más tratándose de una película sobre el machismo ¿no?

La contradicción que despliega Gutiérrez Alea es la del papel del cine como cultura y a la vez como concepción ideológica. Al fundar el cine cubano tan tempranamente con la revolución y tan tardíamente con el cine, ellos eran cultos cinematográficamente. Pero una cosa es probar la lectura, la actitud espectográfica, diría yo, a la realización, a la formulación creativa. Es decir, así como tenían literatos que no tenían nada que envidiarle a los más importantes, también se trataba de atreverse a pensar una cinematografía cuya narrativa e interpretación testimonial tuviera la posibilidad de aproximarse a aquello que los más grandes habían realizado en sus distintos géneros.

Personalmente creo que el cine no es un lugar de géneros; sí creo que se pueden usar y explotar, y hacerlo muy bien. Se puede pensar que el cine puede convertirse en una góndola donde hay distintas atracciones, por ejemplo: aventuras, comedia romántica, terror, etc. Pero lo que es cierto, es que el cine es ontológicamente un relato constituido sobre la base del maridaje entre el sonido y la imagen y eso me parece que Gutiérrez Alea y el conjunto de esos realizadores tenían muy en cuenta porque hay una presencia de la realidad del puerto y de los trabajadores inhabitual en otros cines. Bastante habitual sí en un cine como el inglés de *Todo comienza el sábado* de Karel Reisz, una de las banderas del Free Cinema, de la generación de los llamados "jóvenes Iracundos" liderados por John Osborne, o en la generación polaca de la posguerra visible en *Cenizas y diamantes* de Andrzej Wajda. Lo que hay ahí es un estatuto de madurez cinematográfica basado en una mayor reflexión sobre las posibilidades comunicantes del cine, reflexión que también podemos registrar en la generación de Gutiérrez Alea,

buscando ya más tardíamente, porque *Hasta cierto punto* es de 1983, un tema, un núcleo, ese nexo entre hacer cine y tomar al pueblo cubano, inglés, polaco, francés. Es allí donde pienso en el nuevo cine argentino del 60. Uno piensa en David Kohon o en Lautaro Murúa (que dirige *Alias Gardelito* y después *La Raulito*). Creo que la diferencia de los cineastas que integran estos movimientos es que siempre confiaron en la diégesis, esto es, en la condición narrativa y poética del cine.

Pasolini buscó, como Gutiérrez Alea, un cine donde la realidad no se mostrara mediatizada; en ese sentido, cumplía una especie de “mandato original” de la crítica de Bazin: por fin tenemos una máquina que elimina al intermediario, refiriéndose a la cámara, como diciendo que “la realidad se va a demostrar en toda su plenitud”. Por eso amaba a Wells, es decir, a la idea de *El ciudadano*, que es la profundidad de campo, el plano secuencia, la continuidad de una apuesta, la no manipulación. Chaplin, Renoir, Rossellini, son amantes de “lo real” en el cine.

Hasta cierto punto expresa el problema que esa traducción tuvo en Cuba, y lo hace doblemente (más que en la primera película significativa de Gutiérrez Alea que es *Memorias del subdesarrollo*) porque trae una incrustación del ensayo, del ensayo estético, de un ensayo de la interioridad donde el mundo real se aproxima como una interpelación al realizador y le dice “Mirá, yo existo, vos a ver qué haces con esto” y entonces allí se apropió del relativo pesimismo intelectual de Desnoes, o de sus prejuicios pequeño-burgueses. Todo eso se pone en cuestión y logra colocar en escena esta especie de condición original del fenómeno en su matriz cinematográfica.

Es interesante notar que *Memorias del subdesarrollo* comienza con un corto de dos minutos sobre una fiesta nocturna en la que la cámara registra a la multitud negra y mulata y a los músicos. Repentinamente suenan disparos y aparece asesinado un hombre, la orquesta sigue tocando y la multitud bailando. Recordemos que *PM*, el corto dirigido en 1961 por Cabrera Infante y Orlando Jiménez Leal, tematiza la noche en los bares habaneros y también propone tomas directas del baile de hombres y mujeres mulatos y negros. *PM* fue prohibido en 1968 y generó una intensa polémica acerca de cómo “representar la realidad revolucionaria” porque a partir de aquel momento la representación estética de lo popular comenzó a estar fuertemente controlada.

Pero *Hasta cierto punto* aparece en 1983, al final del llamado “quinquenio gris” y de sus prolongados efectos,³ y las filmaciones de las entrevistas a los obreros también buscan completar una representación de lo obrero y lo popu-

3. Se suele llamar “quinquenio gris” (1970-1975) al período de mayor vigilancia y censura de la actividad cultural cubana. Actualmente esa periodización es objeto de gran controversia dentro y fuera de Cuba.

lar, en las que los discursos obreros elegidos por Gutiérrez Alea no convergen necesariamente -e incluso ofrecen resistencia- al modelo exigido por el partido y el Estado. Esta divergencia entre la representación y la resistencia al modelo impuesto amplió las discrepancias que habían surgido entre Gutiérrez Alea y Alfredo Guevara. En 1982 éste se dirigió a Jorge Fraga (quien dirigía el ICAIC) y le cuestionó que haya aprobado el guión original de *Hasta cierto punto*. El primer párrafo de la carta de Guevara a Fraga es elocuente:

Leí el guión de Titón; he pedido información sobre el estado de la producción y conversé con Ambrosio (Fornet). Estoy no sólo preocupado e insatisfecho; mi desconcierto es aún mayor. No comprendo cómo puedes aprobar a ciegas (a ciegas porque no está terminado) un guión cargado de ambigüedades, segundas lecturas y promesas críticas dirigidas inconsecuentemente. El texto mismo, la personalidad y práctica habitual del realizador, y la importancia del tema (relaciones entre capas y sectores de nuestra sociedad, y entre la clase obrera y los cuadros de administración y técnicos y la intelectualidad) merecían evidentemente un guión de mayor complejidad y rigor ideológico. No es así: anécdota superficial y mediocre; jueguitos y alusiones menores, saetazos y bobadas de niños-viejos, no pueden ser la proposición de un profesional como Titón. Salvo que el verdadero guión esté en lo que no está; y su clave en el contrapunto de uno y otro elemento.⁴

Por cierto que en *Hasta cierto punto* los debates en las asambleas y las intervenciones de la trabajadora portuaria ofrecen una mirada compleja sobre las relaciones entre esos hombres y mujeres con el partido, el Estado y la ideología, las tres instancias más importantes de la representación comunista sobre la situación de la clase obrera y los sectores populares cubanos. Cabe agregar que en la película considero que se anticipan algunas facetas de lo que después se llamó “el período especial” en Cuba, a principios de los noventa, cuando se derrumbó el conjunto de lo que se llamaba el “socialismo real” encarnado para muchos por la Unión Soviética.

Lo que preocupa -y mucho- a Gutiérrez Alea en esta película es el tema de los cumplimientos de la producción y el papel de la burocracia, donde las máquinas se rompen y no se reparan, donde los trabajadores no cumplen con la con-

4. GUEVARA, Alfredo “La manipulación de la realidad desde una aristocracia crítica”, en *Tiempo de fundación*, p. 422; citado en Juan Antonio García Borrero, “Cine cubano pos-68. Los presagios del gris”, publicado en el *Criterios*. Centro Teórico Cultural, 2008, disponible en línea [file:///C:/Users/Windows%207/Desktop/Garc%3%ADa%20Borrero%20Los%20presagios%20del%20gris%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Windows%207/Desktop/Garc%3%ADa%20Borrero%20Los%20presagios%20del%20gris%20(2).pdf). Visitado el 20/7/2014.

ciencia profunda proclamada en las asambleas. Gutiérrez Alea nos presenta esos debates mediante filmaciones de las asambleas de los obreros, donde la apelación a los compañeros siempre está dada sobre la base de la autogestión y donde el Estado aparece implicado ante la exigencia de recursos que no aparecen.

Pero esos recursos de la producción en el puerto Alea se los presenta de otro modo a Oscar, el guionista, en situaciones de la vida cotidiana: por ejemplo, cuando el guionista, por un lado, puede invitar a un bar a Laudelina y, por otro, cuando va a la casa de ella y quiere abrir una heladera no sabe cómo hacerlo por los extraños cerrojos que tiene el aparato, cuestión que se torna irónica cuando toma una ametralladora de juguete (recordemos lo imponente de los despliegues de ametralladoras y tanques en *Memorias del subdesarrollo*). Ahí están en *Hasta cierto punto* los signos de una incomprensión por parte del intelectual y de comprensión por parte del narrador en tanto su narración no aborda totalmente los datos de la realidad y que por esto tiene que ingresar -como diría Saussure- en el seno de la vida social. Entiendo que al entrar en el seno de la contradicción debe permitirse el fluir del amor y el deseo, frente a esta muchacha bella y dulce que ha tenido ya una experiencia juvenil, que se la narra con total transparencia, que no pide nada a Oscar pero que espera todo de él, pero él no puede dar todo. Y ese es el punto de Alea: el cine no puede darlo todo. Pienso que ese es un problema en el cine cubano de los ochenta.

Es una película con muy buen manejo de la luz, con esa espontaneidad de los testimonios, con el mismo concepto del comienzo, muy astuto. Gutiérrez Alea pone a un mulato hablando sobre el machismo, el papel de la mujer y de porcentajes de comprensión, donde dice "Yo puedo entender el 85%, el 70%, que la mujer tiene que ser igual al hombre, pero hasta cierto punto" y en realidad el mulato podría sustituir el arte, el papel de la cultura, el papel de la política. Gutiérrez Alea cuestiona en algún sentido una política que no logra preñar la totalidad de la vida real y sólo queda como una metáfora. Es la metáfora de la traducción y de la letra de la canción vasca que escuchan el guionista y la obrera en el bar, cuando ella pregunta "¿qué es ese idioma que suena tan raro?", y Oscar responde "más o menos" dice así: "si yo quisiera, podría cortarle las alas, y entonces sería mía, pero no podría volar, y lo que yo amo es el pájaro". Esa es la canción que Oscar escucha con esta nueva mujer a la que ama. Y no es que Oscar no respete a Marián, su antigua esposa, pero se nota que ella es el pasado y además también le ha dicho que está harta de hacer "siempre lo mismo".

Hay una permanente sutura en la película, que trabaja sobre el papel del arte, el papel de la política, el rol de la mujer y el rol del trabajo. En realidad, el papel de la mujer constituye sólo un pretexto porque todo lo demás es ver ese

puerto latente, ese lugar de partida. Es decir, el puerto es un gran accionario en la película, quizás sea un protagonista o un coprotagonista. Como me decía Michel Adami sobre *Blow-Up*, el film de Antonioni, al insistir en la idea del “paisaje narrado” -que también encuentro en los films de Lisandro Alonso en Argentina-: el paisaje narra, el paisaje participa del proceso. Me parece que en *Hasta cierto punto* cuando Oscar culmina el paseo hacia las gaviotas, al final, como perdida la relación posible pero ganada la conciencia de sí, el personaje no puede narrar a esa muchacha o esa historia como guionista si no ha vivido o percibido la totalidad de la experiencia del pueblo cubano, es decir: si no se desembaraza de alguna manera de los rasgos más pesados y arcaicos de la cultura del pasado. Pero no de toda la cultura del pasado. Hay ahí un rasgo vanguardista porque la esposa es un poco el pasado, Marián, la actriz, ella interpreta comedias, que sin embargo gustan a un público específico, ese que aclama la puesta de la obra, incluida Laudelina que va a verla.

La esposa de Oscar pone en escena obras comprometidas políticamente, pero al mismo tiempo Oscar percibe que hay algo nuevo en Laudelina, la mujer del puerto, y que hay algo que está ya cosificado, que es su antigua esposa, Marián. Gutiérrez Alea pone en juego un humor atractivo cuando el personaje del guionista no puede tener relaciones sexuales y aduce dolor de cabeza frente al embate sexual de Marián. Todo lo cual invierte el terreno, él se iguala a la mujer que históricamente ha sido colocada en el lugar de aquella que trata de zafar de la relación sexual.

Laudelina es transparente y preciosa en el sentido actoral, es de una autenticidad que hace brillar el film, es muy rica su supuesta naturalidad. En realidad, ella está convencida de su rol y del de los demás, es que ella da lo que tiene que dar y piensa que si el otro da o no lo que tiene que dar, es un problema de él, que tiene que decidir si comprometerse o no. Además, la relación con el hijo de la obrera Laudelina, inclusive, pareciera que está indicando un síntoma que equilibra la película: el hijo, la relación de amantes, el papel de la esposa de Oscar, los amigos, los compañeros y la discusión con Arturo, el director de la película que le pide un guión que en definitiva no responde a sus expectativas.

Oscar tiene un problema, una pregunta “¿quién escribe esta revolución?”, que también afecta la metáfora de la canción vasca. Ahí hay un concepto que a mí me llamó la atención. Que tiene que ver con un momento político de Cuba y de Argentina, que es cuando ella le dice, en una de las tantas caminatas que tienen por la zona portuaria, que el cine debe conectar con cosas lindas y agradables, que ella espera finales felices. Otro diálogo entre Laudelina y Oscar refuerza el pedido -y la duda- sobre los finales:

L.: Tú sabes lo que es estar estivando sacos ahí en los muelles y después ir ahí [al cine] a ver lo mismo, si es así a esa película no la va a ir a ver nadie.

O.: Ah no, pero no es eso lo que yo estoy pensando...

L.: No sé, pero yo pienso que la gente no va al cine después de tanto trabajo y de tanto problema, lo que quiere es desconectar, ver cosas lindas, agradables, ¿verdad?

O.: Y tú no crees que el cine puede servir para que la gente piense, no sé, para ayudarlos a resolver sus problemas...

L.: Sí, también, fíjate que hay algunos compañeros que piensan que la película va a ayudar a que se conozcan muchos problemas de hoy, yo creo que eso es bueno, no? porque si los problemas no se conocen no se resuelven. [...] A mí me gustaría que terminara bien, no me gustan los finales tristes.

El problema del final feliz, dicho de ese modo, muestra una audacia de Gutiérrez Alea en 1983, porque se supone que la estructura del partido de la revolución era muy severa. Sartre decía eso, ya en los comienzos de la revolución “Yo esperaba una revolución severa, concentrada y cuando estaba planeando sobre Cuba veo que estaba brillando como diadema la luz”, es decir que veía que estaban gastando luz. Después le explicaron a Sartre que estaba mirando la parte del barrio rico, el barrio El venado, que estaba mirando las cosas con “retinosis pigmentaria”, que es una enfermedad que permite ver por los laterales del ojo pero no por el centro del foco. Yo creo que la retinosis pigmentaria es cuestionada acá por Gutiérrez Alea, de una manera sartreana, diciendo que la revolución no solamente era la transformación radical sino también el mundo afectivo, de los derechos menos pensados, la sensibilidad popular que es capaz de expresar cuestiones de una manera tan clara y a la par tan significativa. Me parece que *Hasta cierto punto* es un gran film en ese sentido, en aquello que expone de manera equilibrada y en aquello que no logra. Porque el film es tan honesto que aquello que no logra lo expone como tal: cuando el obrero filmado para una de las entrevistas dice “este es mi límite, yo no sé hasta dónde puedo llegar”.

CINE CUBANO, REVOLUCIÓN Y DESPUÉS.

Creo que hubo un cambio en la dirección política del Instituto cuando en 1983 lo sacaron a Alfredo Guevara y lo enviaron a París como embajador ante la UNESCO (que es una de las cosas que siempre distingue a Cuba, cuando alguien molesta un poco lo mandan de embajador a Francia). Alfredo Guevara, que

hacía una revista estupenda de cine y de cultura, deja la dirección. En ese momento se reclamaba que hubiera un cine “popular”, que expresara estas cosas lindas y bellas de la vida cotidiana. Es como en *Hasta cierto punto*, cuando Gutiérrez Alea pone en cuestión al personaje de Arturo porque Gutiérrez Alea, un poco resistiendo aquella representación de lo “Popular”, pone en boca de Arturo palabras que son casi las de un burócrata: Arturo le exige al guionista que “nosotros necesitamos obreros ejemplares”. Es un rasgo estalinista, la idea didascálica que le repugnaba a Gutiérrez Alea. El guionista respondía: “si educamos, lo vamos a hacer a través del hecho estético, de la diversión, del goce, de lo narrativo, del profundo sentido poético”. Recuerdo que Pasolini decía: “los norteamericanos nos engañan con mucho amor y mucho respeto, parece un cine de prosa pero abajo hay un mar de poesía” y es lo que valorizaba Federico García Lorca como poeta en Nueva York. Hay que entender que para el español Estados Unidos también es Whitman, Poe y además es Coppola, como luce Arturo, el director, en su remera de *Apocalipsis now*.

Gutiérrez Alea reflexiona sobre eso, pero su problema es que tiene que partir de cero, con una revolución vanguardista, en algún sentido sectaria y rasgos dogmáticos. Por eso el personaje del director le dice a Oscar: “vos no te preocupás con personajes ejemplares sino que te preocupás por razones de la vida cotidiana, de la gente, cosas que no van a llevarnos a demasiado lugar para educar”. Esa es la resistencia de Gutiérrez Alea que aparece en este film pequeño, de setenta minutos, y que lo hace reconocible y querible. Pero al mismo tiempo da la sensación de que no hubo un salto cualitativo en ellos para decir que había otra manera en la que la diégesis fuera absolutamente narrativa como sí nos plantearon, por ejemplo, desde el cine de Hong Kong o el cine iraní. Cuando uno ve que los iraníes también fundaron su cine, que narraron desde su poética temporal y espacial, que no hicieron discursos grandilocuentes. Y el tema de la discursividad entra, como entró en el cine argentino con el nuevo cine argentino de los '90. Si hay algo que este nuevo cine hace - Lucrecia Martel, Lisandro Alonso, Adrián Caetano -, es romper el discurso como explicación, destruir la pretensión pedagógica y dejar en estado puro el marco de “lo real”, para que el espectador intervenga creativamente. Creo que en eso hubo un retroceso en Argentina porque con *Relatos Salvajes* el público está condicionado a una discusión de postulación hegemónica. Szifron, al revés que en *Hasta cierto punto*, presenta personajes despreciables que coinciden con la promoción de cierto ánimo de lo más pesimista, pero no ofrece una perspectiva crítica profunda de lo real sino que se establece en las fórmulas ya muy sabidas respecto al resentimiento.

Volviendo a los cineastas cubanos como intelectuales, en los sesenta fundan grandes proyectos, organizan grandes festivales, la cinemateca cubana, revistas, revisiones críticas y manifiestos estupendos. Sin embargo, lo que digo es que justamente “hasta cierto punto” Gutiérrez Alea logra decirnos que el cine para la revolución cubana todavía está en perspectiva.

Creo que no hay a escala internacional un reconocimiento del cine cubano en los últimos años, ni una presencia donde los jóvenes se sientan identificados, donde los jóvenes sean reconocidos, relevados en las contradicciones de sus expectativas. Y digo “los jóvenes” no como un problema generacional sino como aquello que la revolución permitió, como aquello que la revolución estableció como desarrollo; en ese sentido, creo que hay una incógnita. No quiere decir que no exista, pero no hay una repercusión significativa del cine cubano. Eso sí ocurrió, extraordinariamente a mi juicio, con el cinema novo brasileño. Éste tuvo una potencia expresiva extraordinaria, que creo que Cuba no pudo llegar a desarrollar; hablo de Glauber Rocha con *Dios y el diablo en la Tierra del Sol* y de Pereyra dos Santos con *Vidas Secas*, basada en la gran novela de Graciliano Ramos.

En todo caso, esa potencia se encuentra en el ensayo político como el de Santiago Álvarez, un gran fundador del cine testimonial, crítico, documental, pero ese Santiago Álvarez tenía justamente mucha confianza en la imagen y en el discurso, y los hizo funcionar juntos. Acá hay como una especie de esquizofrenia, le cuesta a Gutiérrez Alea separarse de la testimonialidad discursiva, entonces apela a ese inteligente asunto que es montar dentro de la película, fragmentitos de video, en realización, al contexto narrativo que son las asambleas obreras y todo ese mundo del trabajo. Finalmente, me parece que es un film de aquellos que uno quiere, que uno respeta, que te permite reflexionar sobre el cine y sobre la revolución, es decir, estas confluencias, porque, en definitiva, no hay un cine o un proceso cultural que no esté impregnado de la visión política, el problema reside en qué visión política interviene en ese proceso estético.

La relación entre visión política y proceso estético aparece constantemente en *Hasta cierto punto*: en las discusiones y en las idas y vueltas entre Oscar y Arturo sobre el papel de los intelectuales, sobre los modelos para los obreros y sobre cómo representar a los obreros. Un tema presente en *Memorias del subdesarrollo* no sólo a través del monólogo interior del protagonista, sino también a través de la filmación, que se inserta, de una mesa redonda en la que David Viñas, René Depestre, Gianni Totti y el mismo Edmundo Desnoes debaten sobre literatura y revolución. Además, Gutiérrez Alea incluye en los créditos de *Memorias del subdesarrollo* el libro de León Rozichtner *Moral burguesa y revolución*, del que se leen varios pasajes.

Uno de los problemas de toda revolución es la relación entre estética y política, en este caso se suman las características de Cuba, como pasó con China y Rusia. De hecho, la revolución bolchevique también produjo una conmoción en el mundo cultural y artístico. De alguna manera, lo hemos visto muchos años después, por ejemplo, en el cine soviético que tuvo hombres ilustres como Dovchenko, Pudovkin, Eisenstein y tantos otros. El gran cine ruso termina en Tarkovsky, que es como una deriva compleja del mejor Eisenstein y Pudovkin, pero que tiene un discurso ideológico que cuestiona exactamente los procesos de origen de la revolución soviética ¿Por qué? Porque en algún lugar se pone en tela de juicio el papel del intelectual, porque en la revolución los héroes son los revolucionarios. Eso hace que *Tres Cantos de Lenin* sea un gran film, pero es Lenin el protagonista. Y en un periodo de la revolución cubana en que el intelectual, el cineasta, se codea casi todos los días con el Che Guevara, Camilo Cienfuegos, Fidel o Santa María, los intelectuales no pudieron sentirse menos que interpelados: ¿Yo qué hice? ¿Qué voy a hacer yo como estos revolucionarios? ¿Cuál es mi rol? ¿En la educación? ¿En una escritura que permita transformar la conciencia? Son los dilemas históricos de quien se siente, yo diría, encorsetado en parámetros que están definidos por estructuras partidarias, eso está manifiesto en la preocupación de Oscar.

Desde un punto de vista más gramsciano, entiendo que se debe analizar más la función intelectual de cualquier sector social. Es decir, me parece que la muchacha protagonista propone reflexiones intelectuales críticas y que los obreros que participan de las asambleas y exponen sus discursos son intelectuales en su función crítica sobre la producción y sobre la sociedad. También me parece que cada uno de los seres que logra colocar Gutiérrez Alea adquieren el respeto de lo que proponen, lo que señalan, lo que experimentan: tienen una función crítica intelectual. Por eso en *Hasta cierto punto* Oscar, este intelectual, este protagonista, también se pone en cuestión “¿quién soy yo por encima de ellos para definirme como más intelectual que otros?” y en definitiva es muy difícil esa situación histórica. Mao la señaló muy bien con la frase “que se abran cien flores”, pero me parece que en el proceso histórico a las revoluciones les cuesta, se comen a sus propios artistas o a sus propios intelectuales, como a veces se comen a sus propios hijos.

Ante los intelectuales en su conjunto, los cineastas, los filósofos, los sociólogos o los historiadores (que son los que más se meten con aquello que estaba aparentemente oculto en el pasado, aquello que estaba “perdido”, que tienen derecho a no estar siempre en el presente absoluto), me parece que *Hasta cierto punto* presenta la posibilidad de pensar, de poner en situación de riesgo y de

crisis un modo de pensamiento que estaba aparentemente garantizado. Y que hoy merece ser reconsiderado.

Toda la filmografía de Gutiérrez Alea tematiza la revolución, es sabido. Aquí hay una comedia social, ternura, amor, juego y humor, pero esa búsqueda de lo afectivo intenta partir no de lo abstracto o de una fórmula política, sino desde los sentimientos. Allí Gutiérrez Alea acierta en la película y, efectivamente, pone en cuestión a los intelectuales. Lo que sucede es que desde el *affaire* Dreyfuss y el "Yo acuso" de Zola hasta acá, debemos reconocer que la función intelectual hoy, democráticamente, se ha instalado más en el conjunto de la sociedad. Hay que ver en qué momento aquella generación de la revolución cubana se planteaba esta duda sobre el papel del intelectual. Lo que más se indaga en *Hasta cierto punto* es la función crítico-intelectual del conjunto del pueblo y es ahí donde se le ve el borde interesante, el interrogante ¿soy yo el que va a definir este relato como guionista o somos todos porque estamos involucrados en un proceso narrativo diferente?

Finalmente, volvamos sobre la escena en que Oscar muestra sus esperanzas en el proyecto de hacer una película sobre la vida de clase obrera y Laudelina le responde que le gustaría ver una película con final feliz, con cosas lindas y agradables. No quiere solamente representar sus limitaciones o sus logros relativos como obrera, sino también la idea de que hay una esperanza posible de salida. Por eso me parece, como dije al principio, que aquel *Tiempos modernos*, que por primera vez vieron esos campesinos cubanos, es un film con el que Chaplin cuestiona un régimen injusto, pero a la vez tiene una esperanza. Y esa esperanza va de la mano de una compañera, o de cualquier pareja, hacia un futuro. Yo diría, con John Berger, el escritor marxista inglés, que cada vez que en los films Chaplin se va en los finales, en realidad no se va, sino que viene hacia nosotros.