

(tirado de [www.centrofelipevarela.com.ar/img/material/revolucion\\_y\\_cultura\\_tomas\\_gutierrez\\_alea.pdf](http://www.centrofelipevarela.com.ar/img/material/revolucion_y_cultura_tomas_gutierrez_alea.pdf))

O 30 de Xuño de 1961, no marco do *Primeiro Congreso de Escritores e Artistas*, Fidel Castro pronunciaba o discurso coñecido como "Palabras aos intelectuais". No mesmo o dirixente revolucionario sinala que a revolución económica e social debía ser acompañada dunha revolución no plano cultural, a cal ata o momento vira desatendidas as súas problemáticas características debido ás necesidades inmediatas do proceso revolucionario. Establece como prioridade antes que calquera outro aspecto a Revolución en si mesma e logo procede a tratar o tema do congreso en si: os límites, se é que existen, á liberdade creativa, dentro do proceso revolucionario.

Castro expón que os únicos que deben temer os límites da revolución, son os contrarrevolucionarios, xa que mesmo aqueles intelectuais non revolucionarios terán dereito a expresarse dentro do seguinte límite: "Dentro da Revolución: todo; contra a Revolución ningún dereito". Remarca que non será a revolución a que asfixie a arte e a cultura, xa que dentro dos seus obxectivos atópase o desenvolvemento dos mesmos e a súa apropiación por parte do pobo. Para o mesmo sinala que os artistas deben lograr comunicarse co pobo e o goberno propiciará capacitar ao pobo para elevar a súa condición cultural. Castro tamén remarca a potestade do Goberno na súa función reguladora dos elementos culturais por medio de institucións como o CNC ou o ICAIC. Desta forma, os intelectuais e artistas aseguraban unha liberdade aparentemente ampla nas súas relativas disciplinas no marco da revolución, e o goberno asegurábase situarse como regulador das mesmas. E foi esta relativa liberdade creativa, sumado ao carácter autónomo nun principio do ICAIC, o que permitiu que unha obra cunha matriz autocrítica como a de Tomás Gutiérrez Alea puidese ser realizada, aínda que como veremos tamén debeu afrontar tropezo. A pesar do seu compromiso revolucionario, as súas obras non sempre foron ben recibidas. *Ata certo punto* (1983) implicou o estalido definitivo da súa relación con Alfredo Guevara. O último achacáballe ao filme non tanto o seu matiz crítico, senón a simplicidade coa que consideraba que se trataban os temas. Sabemos por palabras de García Borrero, que Alea sufriu presións, que nalgunha ocasión levaron a modificacións nos seus filmes. Con todo, as principais disensións co Goberno revolucionario virán con *Fresa e Chocolate* (1994) e *Guantanamo* (1995), nas cales recibiu o apoio de Guevara, contrariamente ao que podería esperarse.

No texto "Non sempre fun cineasta" Alea sinala que o cinema, debido ao seu carácter de medio masivo de difusión, viu moitas veces como se absolutizaba o seu potencial como arma ideolóxica. Neste sentido remarca que o cinema é ante todo un espectáculo, un feito estético, e da calidade artística do mesmo depende a súa efectividade como medio de comunicar ideas. Por máis revolucionaria que sexa unha película no plano ideolóxico, esta non servirá de nada se non é vista polo

público ou se este mesmo chega a rexeitar o seu contido pola súa negativa factura artística. A efectividade dunha película no plano ideolóxico é proporcional á súa eficacia no plano estético. Isto último relaciónase coa situación aberta a partir do triunfo revolucionario, non só elaboraron películas para expresar esta nova realidade, senón que a partir do ICAIC crearon un movemento cinematográfico para cumprir esta tarefa. Existe unha continuidade temática na súa obra: a persistencia da mentalidade burguesa na sociedade revolucionaria. Considera que debe loitarse contra estes valores, antes pertencentes á ideoloxía dominante, que se atopan aínda vivos con menor ou maior potencia en todos os sectores da poboación, e funcionan como freo para o proceso revolucionario. Esta loita debe ser despregada na forma da crítica e a autocrítica: «só se pode transformar a realidade -e transformarnos nós mesmos mediante esta práctica- se se ten unha actitude crítica fronte á mesma». Débese afirmar a identidade, a realidade propia, e esta á súa vez debe ser transformada e mellorada por medio da crítica.

No artigo "Dialéctica do espectador" o autor expónse a confusión que existiu en torno ao cinema no seu carácter de arte e no seu carácter "popular". Nesta liña sinala que o cinema é unha industria do espectáculo que xorde para satisfacer principalmente necesidades pequeno burguesas. E desta forma fíxose "popular", non como expresión dos anhelos do "pobo", senón pola atracción que acadou sobre un público indiferenciado que medraba en asistencia. Desta popularidade do cinema, xorde tamén a oposición, en principio, a elevalo ao carácter de arte, xa que este último entendíase desligado do gusto masivo. Así o cinema foi evolucionando esteticamente ao longo da súa historia, pero tamén ideoloxicamente. A experiencia dos primeiros cineastas soviéticos non só revolucionou a linguaxe do cinema, senón que tamén conxugou a idea dunha arte colectiva, e un cinema verdadeiramente popular, xa que en principio ía dirixido para o pobo. Coa crise dos anos 30 a propia industria estadounidense ofreceu películas cun verniz crítico da sociedade, que non apuntaban unicamente a funcionar como pasatempos. *A nouvelle vague* francesa, a modernidade no cinema, foi a que sen dúbidas marcou unha ruptura na linguaxe cinematográfica. Con todo, Alea sinala que mesmo Godard, o máis radical deste grupo de cineastas, só logrou facer un cinema "antiburgués", sen lograr darlle un cariz popular.

Esta é unha das principais ideas de Gutiérrez Alea, por máis revolucionario no seu contido político que sexa o cinema, este non logra ser popular se non logra ter unha ancoraxe nas grandes masas. Esta é a principal dificultade, conxugar a ideoloxía revolucionaria co masivo. Desde o político este cinema non debe quedar no inmediato, debe responder á necesidade básica, entendida polo autor como a transformación da realidade e a mellora do home. Para isto buscaba a realización dun cinema que amosase a dinámica social, evidenciando as contradicións, para lograr que o espectador, mediante un exercicio activo de diálogo co espectáculo, tomase conciencia das mesmas e das súas propias limitacións para lograr a súa superación. Esta práctica de cariz brechtiano é a que o autor denomina como "dialéctica do espectador" e probablemente sexa o seu achegamento teórico máis importante. Lograr facer películas exitosas, que cheguen a ser masivas, e apunten a formar un espectador activo que alcance mediante un diálogo co espectáculo a superación das contradicións, sen tomalo en cambio como un espectador pasivo que deba recibir todo xa dado.

## REVOLUCIÓN E CULTURA: TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA, «A DIALÉCTICA DO ESPECTADOR» E O PAPEL DO INTELLECTUAL CRÍTICO NUN PROCESO REVOLUCIONARIO

MATÍAS EZEQUIEL CARTOCHIO

Na análise que o autor realiza no seu artigo “*Memorias do subdesenvolvemento*” esta teoría segue sendo profunda. Advirte sobre os riscos de manipulación que pode sufrir un cinema de matriz autocrítica. Isto pode provocar que unha obra sexa utilizada para favorecer intereses contrarios aos que a concibiron orixinalmente. O que para o autor quere dicir, grosso modo, que sexa utilizada polo imperialismo estadounidense, o gran inimigo da revolución. E neste caso en particular, sinala a boa recepción internacional que recibiu *Memorias do subdesenvolvemento* (1968) no plano da crítica internacional, mesmo nos EUA. Moitas opinións sobre o filme tomaron a autocrítica manifestada no mesmo como unha crítica que non apuntaba á profundización da transformación revolucionaria senón contra a revolución.

No texto novamente sinálase que o que fai ao cinema ser revolucionario e militante, é que este chegue a un público masivo, e sexa á súa vez comprendido por un público desde unha postura intelectual e emocional. No marco revolucionario, a tarefa deste cinema pode ser moi complexa. Trátase de estimular e elevar o sentido crítico do espectador. A dificultade do mesmo radica en como lograr a converxencia entre a crítica e a afirmación da realidade. En *Memorias do subdesenvolvemento* Gutiérrez Alea busca unha apreciación multilateral, vai dunha mirada “subxectiva” de Sergio (o protagonista), a unha mirada logo “obxectiva” que contrasta con ela. Isto é en palabras do autor: a «*expresión das contradicións cuxo sentido dentro do filme non é outro que contribuír ás inquietudes e impulsos para a acción que aspiramos despertar no espectador. Constitúe así un incentivo para tomar distancia fronte á imaxe que se ofrece e estimular por tanto unha actitude crítica, é dicir, unha “toma de partido”*». O protagonista observa a realidade como un espectador distante, ao non poder integrarse á mesma, pero ten á súa vez o suficiente sentido crítico para provocar a formulación de xuízos por parte do espectador. Á súa vez recórrese a imaxes documentais, para lograr unha aproximación á realidade por diversos niveis. Ponse en evidencia a persistencia de valores burgueses na sociedade, e a presenza do subdesenvolvemento. Sergio, desde a súa postura de pequeno burgués vencido, expón a colonización cultural que aínda persiste na Cuba revolucionaria. Pero con todo, na súa incompreensión do mundo que o rodea, o que expresa Alea é que é este, como individuo, o subdesenvolvido que non logra comprender a nova realidade en que esta subsumido. Esta é a posta en escena da teoría de Alea nun filme. E ademais reflicte as grandes liñas de continuidade temáticas na carreira cinematográfica do director: a persistencia de valores burgueses e do subdesenvolvemento en consecuencia. Como veremos, a coherencia entre a teoría e a práctica será unha das principais virtudes do director e constataráse ao longo dos distintos filmes que traeremos como fontes e exemplos á vez.

O recurso do xénero da comedia nas películas de Alea pon de manifesto a principal inquietude expresada polo mesmo:

lograr que un cinema revolucionario chegue e sexa entendido por un público masivo. As *doce cadeiras* (1962) é unha comedia áxil, onde un antigo burgués adifeirado desvalixado pola revolución, un cura de aldea e un antigo servente, competirán por atopar doce cadeiras, xa que nunha delas a anciá sogra do protagonista escondera unha fortuna en xoias. Na relación que se manifesta entre os protagonistas, particularmente entre ex-empregador e criado, ponse en evidencia a nova realidade baixo os principios de “o que non traballa non come”. En *Morte dun burócrata* (1966) un obreiro adicado a inventar unha máquina que fabricase bustos de forma sistemática, morre vítima da súa propia obra. É enterrado co seu carné laboral como símbolo da súa condición de proletario exemplar. No resto da película o seu sobriño adícase primeiro a recuperar o carné, para que a súa tía cobre a pensión, e logo a tentar volver enterrar o corpo no cemiterio. Ao longo da trama, deberá loitar contra unha burocracia interminable, que o leva progresivamente á violencia, e expón á vez a persistencia dunha dobre moral. A *Última Cea* (1976) amosa como un filme de carácter histórico pode á súa vez servir para unha análise do presente. Nesta manifesta a hipocrísia dun conde habaneiro que demostra unha sensibilidade cristiá cos seus escravos, pero logo elimínalos cando estes deciden declarar a súa liberdade e pór en xogo as condicións materiais de reprodución do sistema. En *Os superviventes* (1979) expone as vivencias dunha familia aristocrática que decide illarse na súa mansión para manterse impoluta da revolución. É o quiste burgués que está condenado a desaparecer pero persiste cos seus costumes como principal forza.

*Ata certo punto* é a historia dun guionista que buscaba realizar un filme que manifestase a persistencia de valores machistas no proletariado portuario. Con todo, choca cun director que non pretende unha crítica profunda da sociedade, e coas súas propias limitacións. Ao final da película o propio guionista actúa de forma machista. En *Fresa e chocolate* amósase a persistencia dun forte sentimento homofóbico na Cuba dos anos 70, que pon en risco a liberdade dos protagonistas. Por medio da construción dunha armazón interpersoal, búscase amosar a unidade das persoas por riba de calquera tipo de convención social. *Guantanamo* é unha comedia romántica, nela unha ex profesora universitaria, o seu marido burócrata autoritario caído en desgraza e un ex alumno convertido en camioneiro, veranse ligados a unha “morta” que debe ser trasladada ao seu lugar de enteiro, con todo ao terminar a viaxe infestada de contratempo, descubren que se confundiran de caixón no camiño. A película expón no personaxe de Adolfo (cuxo nome sexa probablemente elixido de forma intencional) o carácter autoritario dalgúns sectores da burocracia e amosa a decadencia da revolución nalgunhas capas da realidade cubana, por exemplo na existencia dun “mercado negro” rexido polo dólar.

## CINECLUBE DE COMPOSTELA

XAN  
2018

### ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as)  
 cineclubedecompostela.blogspot.com  
 facebook.com/cineclubedecompostela  
 cineclubedecompostela@gmail.com

### PROXECCIONS

Todos os mércores ás 21:30 na Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21. Santiago de Compostela)  
 Entrada de balde | Bono-axuda: 1€

### MÉRcores 10

*As doce cadeiras*  
 (Las doce sillas, Tomás Gutiérrez Alea, Cuba, 1962, 94', VO)

### MÉRcores 17

*Un longo silencio*  
 (Un largo silencio, Eliseo Subiela, Argentina, 1965, 17', VO)  
*A beirarrúa de en fronte*  
 (La vereda de enfrente, Jorge Cedrón, Arxentina, 1967, 17', VO)  
*Sobre todas esas estrelas*  
 (Sobre todas esas estrellas, Eliseo Subiela, Arxentina, 1965, 19', VO)  
*O outro oficio*  
 (El otro oficio, Jorge Cedrón, Arxentina, 1967, 28', VO)

### MÉRcores 24

*Maioría absoluta*  
 (Maioría absoluta, León Hirszman, Brasil, 1964, 19', VOSG)  
*Barravento*  
 (Barravento, Glauber Rocha, Brasil, 1962, 77', VOSG)

### MÉRcores 31

*Tres tristes tigres*  
 (Tres tristes tigres, Raúl Ruíz, Chile, 1967, 98', VOSI)