

# Tomás Gutiérrez Alea y Alfredo Guevara: cara y cruz

CARLOS BARBÁCHANO

**H**ACE POCOS MESES, LA LECTURA DE *VOLVER SOBRE MIS PASOS* (2007), EL epistolario de Tomás Gutiérrez Alea, editado por Mirtha Ibarra y Juan Antonio García Borrero, me llevó a *Tiempo de Fundación*, la recopilación de los textos más significativos de Alfredo Guevara, publicada por Iberoautor en 2003. Hay que agradecer a la Fundación Autor que nos haya regalado en cuatro años los testimonios de quienes, junto a Julio García Espinosa, por citar sólo a los que dentro de aquel pequeño grupo tenían experiencias cinematográficas previas, hicieron posible la existencia de un cine cubano durante el largo período revolucionario. Ambos libros conforman la cara y la cruz de una misma moneda. Los textos de Guevara supondrían, con todos los matices que se quiera, la historia oficial, eso sí, como señala Graziella Pogolotti en las palabras preliminares, «desde una lucidez hecha de pensamiento y de pasión». Las cartas e informes de *Titón* son, por así decirlo, la otra historia del cine cubano de la Revolución; historia escrita desde la praxis de la creación cinematográfica, praxis a la que renunció el joven Guevara en los primeros años de su trayectoria para dedicarse en cuerpo y alma a dirigir su criatura, el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), desde su fundación, en 1959, hasta el inicio de este nuevo siglo, exceptuada la década parisina en que fue embajador de Cuba ante la UNESCO.

En esa renuncia a la creación cinematográfica, a la que se había acercado en sus trabajos como documentalista en México y en otros con Barbachano Ponce y Luis Buñuel, como nos confiesa en *Revolución es lucidez* (1998) y en *Tiempo de Fundación*, tal vez se halle el origen, caracteres aparte, de muchas de sus desavenencias con *Titón*, quien, partiendo como él del terreno del intelecto (crítica cinematográfica, cineclubismo, etc.), logró aunar teoría y práctica a través de una carrera de cuatro décadas: desde sus escarceos fílmicos en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma y *El mégano*, documental realizado en colaboración con Guevara, García Espinosa, Massip y un reducido grupo de amigos, hasta sus polémicas y valientes obras testamentarias: *Fresa y chocolate* y *Guantanamera*. Esa carencia va a gravitar sobre quien tuvo el máximo poder de decisión en la política cinematográfica cubana de la segunda mitad del siglo XX, pero «no pudo» experimentar, como el mismo Guevara señala, la angustia, el placer y el dolor de la creación.

Antes de entrar en los textos de ambos cineastas, cabe advertir que tanto *Titón* como Guevara, como, a otro nivel, García Espinosa, intentaron llevar a cabo, con distintos procedimientos, un cine que fuera capaz de trasladar a la pantalla las ideas y los sentimientos de la nueva época que les tocó vivir y protagonizar. En los dos casos, pero de una manera más acusada en el caso de *Titón*, no sólo las ideas y los

sentimientos, sino también las contradicciones, los errores, los sinsentidos y las urgencias en las que cayó la Revolución transcurridos los primeros tiempos de euforia y entusiasmo. En un momento de su recopilación, Guevara, simplificando un tanto el asunto y siendo consciente de ese reduccionismo, habla de «liberales» y «dogmáticos» refiriéndose a las dos posturas que podremos encontrar dentro de las numerosas discusiones, asambleas y debates que se suscitan dentro del terreno cultural y artístico en la Revolución. Quién se adscribe a una u otra corriente lo podrá ir precisando el lector a tenor de las manifestaciones escritas de nuestros personajes.

A finales de mayo de 1961, *Titón* envía a Guevara un memorando a propósito de la película de Néstor Almendros 58-59, en el que, tras reconocer sus posibles diferencias de carácter y de apreciación crítica, lamenta que se hayan ocultado los documentales *PM* y *Primary* so pretexto de que su conocimiento pudiera influir negativamente en sus compañeros, ya que podrían «deslumbrarse» ante su brillante ejecución técnica y hacerlos «bailar al son del tambor que hace sonar el enemigo». Ante este paradójico temor, pues poco antes estas películas habían sido consideradas por Guevara como aburridas y faltas de interés, *Titón* señala que ocultar ciertas obras, además de redoblar el inicial interés suscitado por las mismas, produce un estancamiento en el desarrollo personal y crítico de los compañeros al negárseles confrontar sus propias ideas con las ajenas y, por lo tanto, la confrontación con la múltiple y diversa realidad. En última instancia —prosi-gue *Titón*—, todos tenemos derecho a equivocarnos, a aprender de nuestros propios errores; puesto que la uniformidad genera anuncios publicitarios, no obras de arte. Y llega todavía más lejos —una vez ha recordado que no se puede pensar por los demás— cuando manifiesta que aplicar los sistemas de producción de una agencia de publicidad a una organización que debe propiciar y estimular la creación de obras de arte constituye una actitud «francamente reaccionaria»<sup>1</sup>.

Guevara responde ese mismo año 61, en una serie de intervenciones en un Consejo de Dirección del ICAIC, al resaltar que se siente en una «profunda contradicción ideológica» con *Titón*, que no estética, pues no ve que *éste* se adscriba a ninguna de las nuevas corrientes cinematográficas que sacuden el cine contemporáneo a finales de los años 50 (nuevo cine polaco, *free cinema*, *nouvelle vague...*), de las que desconfía Guevara. Contradicción basada en la proximidad ideológica del cineasta al «desviacionismo» de los miembros de *Lunes de Revolución*, siendo —matiza— «el más honesto» de todos ellos. Considera que *Titón* «baila al son de la música que toca el enemigo», en parte, por su indefinición estética, porque se dedica a promover el eclecticismo artístico entre los compañeros y defien-de teóricamente la necesidad de andar por todos los caminos y olvida encontrar «un camino fundamental»: el que corresponde a un artista marxista, aquel que, al margen de sus opciones estéticas, convierte sus contenidos en banderas. Se queja, apesadumbrado, de que *Titón* le tilde de dogmático («representante de un supuesto estalinismo»), de defender «el esquematismo en el arte», de «estrangular las posibilidades creativas de los artistas», de «imponer —en fin— una forma determinada de pensamiento». Y retoma seguidamente la acusación de *Titón* que probablemente más duela a su talante martiano: «Si te molestaba tanto que otros pensarán por ti, ¿por qué tú ahora te empeñas en pensar por los demás?»; pregunta que, de inmediato, es respondida por Guevara: «a mí no me interesa pensar por los demás, pero tengo un modo de pensar y creo que es mi derecho defenderlo (...),

y tengo, además, la pasión de defenderlo porque es una convicción (...) tan profunda que creo que defenderla y promoverla es ayudar a los demás»<sup>2</sup>.

En el fondo, lo que Guevara prima es, curiosamente, «tener un punto de vista personal», defenderlo, y eso es algo que está incluso por encima de lograr explicar la realidad a través de las imágenes. *Titón*, en su memorando, reivindicaba el derecho a poder hacer películas «con personalidad propia». Ambos, pues, pretenden, a fin de cuentas, lo mismo, aunque son las formas o, por decirlo mejor, las actitudes, y puede que en ocasiones los procedimientos, lo que los distancia hasta el punto de que, si al final del penúltimo párrafo *Titón* calificaba de reaccionaria la actitud adoptada por Guevara, éste contraataca ahora apuntando que «lo que no es admisible de ningún modo es andar por la vida, manejar la materia que se llama arte, y no tener ni una posición ni la angustia de no encontrarla (...), eso es para mí lo que es conformismo. Justamente, es contra el conformismo contra lo que más creo haber luchado»<sup>3</sup>. Calificar de conformista a un cineasta que jugó sus cartas en el límite de lo permisible en un régimen tan encorsetado por la ortodoxia ideológica, no deja de resultarnos chocante, máxime cuando en sus primeras películas los niveles de autocrítica de *Titón* con respecto a sus obras son realmente notables; cierto que en sus filmes iniciales busca, a veces dolorosamente, un camino, como podemos constatar muy bien en su correspondencia, que le lleve a «encontrarse a sí mismo» (al referirse, por ejemplo, a su segundo título, *Las doce sillas*, dice que le fue «útil para encontrarme a mí mismo»). Claro que, volviendo al texto de Guevara, esa reacción suya pudo ser la bofetada que correspondiera a la «actitud francamente reaccionaria» que *Titón* atribuía en su memorando a su jefe.

Un año después, en 1962, la opinión que le merece la tarea burocrática en que está inmerso Guevara, le lleva a confesar a Hugo Zambelli a propósito de Julio García Espinosa, el tercero en discordia: «Julio es ahora una especie de jerarca de la industria del cine. Desde hace un año realiza sólo labores administrativas detrás de un buró y el pobre no sabe cómo salir de allí»<sup>4</sup>.

Cuando en 1959 estalla la Revolución, *Titón* la recibe «como un gran acto de justicia». Le supone, como a otros tantos jóvenes de la intelectualidad cubana, como a Guevara y García Espinosa, la realización de la utopía, el triunfo de David sobre Goliat. En esa plena y primera euforia rueda *Historias de la Revolución*, pero pronto se da cuenta de que ese sueño puede convertirse en pesadilla, como escribe a Juan Goytisolo en 1964<sup>5</sup>, por la sencilla razón, explicará en la memorable carta que envía años después a su hijastro, de que no se pueden «saltar las leyes del desarrollo histórico y alcanzar el estado ideal sólo con proponérselo»<sup>6</sup>. Y pronto, demasiado pronto, se encuentra con el oportunismo, los prejuicios, la desconfianza de los nuevos y siempre viejos burócratas.

*La Muerte de un burócrata* supone para *Titón* una verdadera catarsis «en la que uno —precisa en una de sus cartas a su amigo Thirard— podrá verse a sí mismo ajusticiando al burócrata que más daño le ha hecho»<sup>7</sup>. Guevara, en su intervención en el XII Congreso del Sindicato Nacional de los Trabajadores de Artes y Espectáculos se une al saludo al filme de la comisión organizadora, al proclamar que *La Muerte de un burócrata* es «un ejemplo del papel que el artista revolucionario puede hacer en la sociedad», porque, resumimos, profundiza en un problema concreto de nuestra sociedad cubana y lo saca a flote mostrándolo al espectador para que éste reaccione y suscite el consiguiente debate.

A mediados de los 60 y a raíz de la aparición en la revista *Cine Cubano* de un artículo donde se atribuía a Santiago Álvarez, siempre sobrevalorado por Guevara, la autoría del reportaje *Muerte al invasor*, que muestra la frustrada invasión de Bahía de Cochinos, envía unas líneas a su jefe recordándole que se decidió, en su momento, que el documental careciera de autoría individual al tratarse de una obra colectiva, pese a haber coordinado él mismo la labor de los camarógrafos. Parece que Guevara le aconsejó que dejara pasar el asunto, pero dos años después, en un festival de cine en el extranjero, vuelven a atribuir a Álvarez la autoría del reportaje y *Titón*, ya molesto, califica de torpe y mezquina la postura mantenida por su jefe. De esta misma época es la carta, esta vez dirigida a García Espinosa, donde se queja de la censura que han recibido unos carteles de Raúl Ruiz por parte del ICAIC y de su propia posición al respecto, tachada de frívola, lo que le revuelve contra quienes comprometen «su propia obra con la hipocresía, la mentira y el oportunismo». Y concluye: «Puede ser que esté equivocado, pero no quiero comparecer nunca ante mi propia conciencia como responsable o cómplice de algo que creo es injusto. Que también es cómplice quien se queda callado». Cuando, por último, en 1966, Vicente Revuelta estrena *La noche de los asesinos*, después de una campaña de descrédito por parte del oficialismo, *Titón* escribe, entusiasmado, a su amiga Michelle: «No sólo no han podido destruirlo, sino que han tenido que premiarlo oficialmente»<sup>8</sup>. Vemos, en consecuencia, a través de estos y otros testimonios similares, que *Titón*, a mediados de los 60, ya es un artista «difícil», que se le atraganta de vez en cuando al oficialismo.

A finales de los 60, *Titón* plantea a Guevara la posibilidad de hacer un «cine marginal», de bajo presupuesto, que indague en la realidad, que saque a la superficie los problemas que atraviesa la sociedad: un cine, en fin, que equivalga a lo que en literatura es el informe. Ese cine, realizado en 16 mm, tocaría los temas candentes, tales como la burocracia, el abuso de poder, la moral «socialista», la discriminación... Es ésta la época en la que, gracias al apoyo del presidente Dorticós, estrena la película con la que más se identifica, *Memorias del subdesarrollo*, la obra en la que logra sacudir la conciencia del espectador, inquietándolo, activándolo. El film suscita de inmediato la polémica («ha encontrado —nos dice— algunos enemigos irritados, lo cual me tranquiliza con mi conciencia»). Guevara, en esta ocasión, también apoya decididamente *Memorias*... en la que tal vez sea la mejor y más sintética reseña que he podido leer sobre este ya mítico título: «La película recorre la realidad revolucionaria en los años de la Crisis de Octubre, a través de la mirada angustiada e indecisa de un personaje pequeño burgués, que vacila entre el pasado en el que ya no cree y un futuro para el cual no se siente dotado. Lo interesante de la película es el doble plano de la observación. La visión que nos ofrece es producto de la situación en que se ha colocado el personaje. Voluntariamente entrampado y parcialmente lúcido, éste contempla, y de cierto modo goza, su propia destrucción, abandonado a la suerte de un mundo al que en realidad tampoco pertenece. Esta ambigüedad resulta un constante estímulo al espectador que debe reaccionar ante situaciones ambivalentes (para el personaje y para él) (...) Gutiérrez Alea logra en *Memorias*.. lo que constituía un viejo anhelo del cine cubano: trabajar la ficción y el documental sin menoscabo de una verdadera unidad estilística»<sup>9</sup>.

Ese viejo anhelo al que se refiere Guevara ya lo había ensayado *Titón* en *Historias de la Revolución* y en algún otro de sus primeros intentos, pero es ahora

cuando logra el equilibrio ético y estético a través de una película que, como señala el propio realizador, «se vuelve críticamente hacia el espectador, lo inquieta, lo activa y empuja a buscar respuesta a sus problemas de conciencia». El documento teórico fundamental de *Titón* se titulará, justamente, *Dialéctica del espectador*, asunto que le va a preocupar hasta el fin de sus días. *Titón*, en consecuencia, ha encontrado con esta película su camino, ya no se pierde en la indefinición ética y estética, como le reprochaba Guevara poco tiempo atrás. Y, por si cupiera alguna duda en lo que atañe a una hipotética identificación entre el cineasta y el ambiguo personaje protagónico de *Memorias...*, confiesa por esas fechas *Titón* a su amiga Manuela, refiriéndose a la Isla: éste es un lugar «maravilloso y terrible» a un tiempo, y «no es mejor estar fuera de juego. Se está dentro o contra, pero lo otro es una simple cobardía»<sup>10</sup>.

La apenas existente relación entre ambos tras *Memorias...*, hace que *Titón* envíe a Guevara, a principios de los 70, un extenso informe donde el realizador expone por escrito lo que piensa, cree y quiere en esos precisos momentos, con la intención de reiniciar el diálogo con su antiguo amigo. El arranque de ese texto, verdadera declaración de principios, me recuerda las cartas del Vidente que el joven Rimbaud envía a sus primeros mentores. El hombre, señala *Titón*, se realiza plenamente, en primer lugar, como hombre; lo que conlleva el desarrollo de todas sus potencialidades. El artista no se manifiesta ante los demás, se entrega a los demás, está al lado de todos, puesto que el objetivo prioritario de la Revolución debe ser el hombre desalienado, libre, no sometido a nada ni a nadie. Recorre después el realizador la obra hecha por él hasta 1971, fecha en que redacta este esclarecedor informe. De *Memorias...* dice que es «la primera de mis películas con la que me he identificado plenamente», y ataca ferozmente el cine de consumo. Frente a ese subcine, «a base de fórmulas de agencias publicitarias», contraponen las infinitas posibilidades creativas que tiene un cine cuya misión fundamental será contribuir al desarrollo de una verdadera cultura popular, puesto que, añade, tenemos el privilegio de estar en el único lugar del mundo donde el cine puede alcanzar su mayor efectividad como arma ideológica, como instrumento de transformación directa de la realidad<sup>11</sup>.

El informe elaborado por *Titón* nunca será respondido por Guevara. Seis años más tarde, en 1977, tras un largo período de reservas, de malentendidos, desinformaciones, pequeñas mezquindades, suspicacias y prejuicios, le comunica que se siente subutilizado en un momento en que «está lleno de proyectos e ideas». Y le matiza, muy oportunamente: «Nunca he ambicionado el poder y creo que ya es tiempo de que puedas haberte convencido de ello. Mi contribución como revolucionario y artista merecen una consideración y un respeto que no tengo». Su película *La última cena*, por ejemplo, que ha terminado hace ya un año, ha sido paseada por festivales internacionales, premiada, y sigue sin estrenarse en Cuba. *Los sobrevivientes* la terminará a finales de los 70, pero son numerosos los proyectos que no ven la luz, hasta el punto de que en 1985 Silvia Oroz publicará en Río de Janeiro el libro *Titón: los films que no filmé*. De entre los proyectos no llevados a cabo, tal vez sea *El encuentro*, que desarrollaba una historia de amor entre Laura (una cubana exiliada) y Alberto (cubano en la Isla), el que más le duele no poder materializar. El personaje de Alberto dejaba entrever su propia biografía: había participado en la lucha clandestina contra Batista, también se impregnó de los impulsos románticos e idealistas de la primera etapa revolucionaria y «tuvo que

hacer después ajustes con la realidad de un país subdesarrollado, bloqueado, amenazado» por el enemigo exterior. *Cecilia*, la superproducción cubana de Humberto Solás —la encarnación del director modélico para Guevara—, se lleva por delante el proyecto. En carta posterior a Armando Hart, ministro de Cultura, *Titón* contrapone los que, como él en *El encuentro*, conciben el trabajo cultural como un modo de «cambiar la vida» (de nuevo Rimbaud), de mejorarla, de «acelerar el tránsito hacia una sociedad más justa», a la política «arbitraria, caprichosa e inadmisibles» del ICAIC, «dictada por criterios subjetivos y unipersonales».

Hay un hueco de tres años, en el volumen *Volver sobre mis pasos*, entre la mentada carta a Hart, que es de julio de 1982, y una docena de cartas enviadas en 1985 a Mirtha Ibarra en un viaje a Suecia e Inglaterra. En 1983, *Titón* rueda *Hasta cierto punto*, proyecto que finalmente puede hacer pese a la oposición de Alfredo Guevara, como podemos constatar en la carta-crítica que éste remite a Jorge Fraga, director de Cinematografía del Ministerio de Cultura, en abril de 1982. El guión de *Hasta cierto punto*, su primera colaboración con su amigo Juan Carlos Tabío, contrapone, en clave de un humor en el que introduce algunas de las deidades del sincretismo afrocubano, a la clase obrera con los cuadros medios de la Revolución, lo que irrita profundamente a Guevara que ve en el proyecto una crítica generalizada no sólo a los mandos intermedios del castrismo (de los que se burlará tan magistralmente en *Guantanamera*), sino a él mismo y a otros señalados dirigentes. La irritación de Guevara es tal que manifiesta a Fraga: «*Titón* me odia absurdamente, y dedica parte de su vida a rumiar ese odio y a calumniarme vilmente, pero no es un contrarrevolucionario», precisa, «ni candidato a serlo; es, sin embargo, un ser cargado de frustraciones y pequeñeces, y su visión crítica resulta más anarcoide y liberal que revolucionaria, aunque se trate de un revolucionario, de alguien que quiere serlo». Lo es, pero quiere serlo. ¿Para qué se va a querer ser lo que ya se es? Esa paradoja, ese interno desasosiego que le generará en muchas ocasiones *Titón* y su obra, será vencido por *Fresa y chocolate*, película que le llegará a lo más hondo y obra que le hará replantearse la opinión que le merece su autor. Pero, de momento, *Titón* es para Guevara el representante de una «aristocracia crítica» que se dedica a «manipular la realidad», como lo hacen esos grupos de jóvenes intelectuales, de los que Tabío es una buena muestra, que se dedican a mofarse de asuntos que merecen mayor reflexión y fineza. Ante estos ataques demagógicos, termina señalando que conviene actuar discretamente y evitar el escándalo, que daría, además, alas a quienes no merecen tenerlas para propósitos semejantes.

Alfredo Guevara es nombrado embajador permanente de Cuba en la UNESCO y se separa durante una década de la dirección del Instituto, alejándolo, en consecuencia, del día a día del cine cubano, que a comienzos de los 90 acusa la grave crisis que azota todos los estamentos de la sociedad (el Noticiero del ICAIC, pongamos por caso, cesa su producción en julio de 1990, después de 30 años de ininterrumpido trabajo bajo la dirección de Santiago Álvarez). Pero en 1991, el propio Fidel Castro ordena el regreso inmediato de Guevara a la Isla, ante la doble crisis suscitada por la exhibición en el Festival de Berlín del film de Daniel Díaz Torres *Alicia en el pueblo de Maravillas*, y el proyecto de integración del ICAIC y el Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT) en un solo organismo. Proyecto motivado, en primera instancia, por el desplome económico del régimen tras la caída del Muro y la disolución de la URSS, y, por lo tanto, de las fuertes



subvenciones que hacían posible la vida, pobre pero digna, de la Isla. Guevara regresa como puente entre los medios cinematográficos, que conoce a la perfección, y el poder político, para formar parte de la comisión que deberá resolver, en breve plazo, el doble problema. Bajo el título «Proceso de clarificación», *Tiempo de fundación* recoge parcialmente las discusiones mantenidas en la primera reunión celebrada con motivo de los problemas mentados. Participan en ella, entre otros numerosos artistas, técnicos y especialistas del medio, *Titón* y el recién llegado Guevara. La película de Díaz Torres, que en tono esperpéntico recoge los incidentes sucedidos en un sanatorio psiquiátrico cuyo director, encarnado por el actor Reynaldo Miravalles, evoca a muchos la figura de Fidel Castro, promueve múltiples e interesadas lecturas y un verdadero escándalo interno dentro del propio Partido Comunista cubano, hasta el punto de que el propio presidente redacta una dura nota en la que exige se investigue cómo se llegó a realizar la película y qué hay, realmente, tras ella.

Guevara, que ha sido cofundador del ICAIC, no quiere ser su enterrador. Tras reconocer y manifestar que necesita asesorarse acerca del devenir del Instituto y de la evolución de las técnicas en estos diez años de ausencia (el vídeo, por ejemplo, se ha desarrollado hasta el punto de poder sustituir en determinadas circunstancias al cine, debido fundamentalmente a su bajo coste), pide la máxima transparencia y honradez por parte de quienes participaron en el proceso de elaboración de *Alicia...* así como la mayor sinceridad a la hora de enjuiciar y argumentar los perjuicios y beneficios, para luego poder hacer un balance equitativo de ambos, que reportaría la integración en un solo ente del ICAIC y el ICRT. Lamenta que, en su larga ausencia, se hayan desmontado los cuadros directivos del Instituto que tenían que ver directamente con el cine, ubicándolos en otros terrenos lejanos al mismo y recibiendo cuadros de otras áreas que poco tenían que ver con el medio. Es en este contexto cuando *Titón* toma la palabra y, olvidando antiguas desavenencias, saluda la presencia de Guevara en la comisión como un gesto que sobrepasa los problemas de la mala gestión económica suscitados, que aparentemente justificarían la integración propuesta (en realidad, los problemas de fondo superan con creces los meramente económicos), y que supone dar un espaldarazo a la profesionalidad y la honradez de las medidas que conjuntamente se tomen.

En su respuesta a *Titón*, Guevara lamenta la aludida dispersión de los cuadros del ICAIC y concreta en la ruptura del binomio formado por Julio García Espinosa y él mismo, el origen del declive de la institución que ahora viene a reflotar. Y precisa algo que interesa sobremanera: «pero sólo había otra persona, que es *Titón*, que tuviera las cualidades nuestras, y (...) era un milagro de Dios que en un país subdesarrollado se dieran al mismo tiempo dos cuadros como nosotros, es decir, cuadros que tenían los conocimientos técnicos, la capacidad de organización y la formación humanística, artística, que permitiera... dos no, tres, lo que pasa es que *Titón* tomó el camino de la realización directa del cine, pero cuando surgió el cine cubano, y excluí a Santiago [Álvarez] porque Santiago es otro milagro de Dios, Santiago no era un hombre de cine, era un hombre con vocación de cine, en tanto que Julio, *Titón* y yo éramos los tres cineastas (...), éramos todo un núcleo»<sup>12</sup>. Cita extensa, verdaderamente, pero imprescindible, pues comprobamos con nitidez la causa primera de tales desencuentros: la ruptura del núcleo que da origen al cine cubano revolucionario, porque uno de sus miembros, *Titón*, el creador, se desmarca, en circunstancias muy concretas, de todo lo que sepa a consignas aprendidas.

*Alicia en el pueblo de Maravillas*, cuyo dossier de prensa la señala como «para unos obra maldita, y para otros maldita obra», es presentada por el propio Guevara y por Daniel Díaz Torres ante los participantes en el XIII Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, el 9 de diciembre de 1991, en la sala Charles Chaplin del ICAIC, en La Habana. La película se muestra para «impedir» que «la utilicen o faciliten su utilización contra la Revolución». Con la presentación en sociedad del film y con la subsiguiente rueda de prensa, «nutrida y agresiva», Guevara dio el incidente-problema —la calificación es suya— por «liquidado». Sin embargo, pocos días después se exhibe brevísimamente al público en general y los disturbios habidos en las largas colas, e incluso en las mismas salas de proyección, hacen que, tras dos o tres días, se suspenda su exhibición.

En febrero de 1993, consciente de su enfermedad y de que le queda poco tiempo de vida, escribe *Titón* a su hija Natalia: «La muerte se presenta casi siempre como una interrupción, no como el cumplimiento de un ciclo vital». Y le comenta al referirse a *Fresa y chocolate*, cuyo rodaje está a punto de comenzar: «Tengo una gran dispersión y un gran temor de no poder terminarla». Con el concurso de Juan Carlos Tabío no sólo le llegarán las fuerzas para rodar *Fresa y chocolate* sino que, en 1995, rodará *Guantanamera*. En octubre de 1993 pronuncia en Washington, en la Asociación de Estudios del Tercer Mundo, la conferencia *Otro cine, otro mundo, otra sociedad*. Si la agrídulce *Guantanamera* es su testamento fílmico, esta conferencia, cuyo mero título ya nos dice muchas cosas, se convierte en su legado espiritual.

*Titón* inicia su conferencia repasando su propia trayectoria profesional: sus años de formación en Roma, cuyo Centro Sperimentale suponía la alternativa al cine de las multinacionales hollywoodenses a través de un cine que perseguía la autenticidad y la economía de medios; sus primeros proyectos, con Néstor Almendros y Guillermo Cabrera Infante, entre ellos *Cándido*, réplica criolla del *Quijote*<sup>13</sup>; la fundación del ICAIC y su apuesta por un cine «impuro», frente a la vacía perfección del «gran cine»; la búsqueda de un cine popular que ayude a formar un nuevo tipo de espectador (sus dos últimas películas serán ejemplares en este sentido); sus acertadísimos juicios de los grandes maestros del cine contemporáneo (Buñuel, Antonioni, Bergman, Godard, Tarkovski...); su débito a Eisenstein y a su *Sentido del cine*, título esencial para la formación de futuros cineastas. El objetivo de la cámara, concluye, a modo de poderosa síntesis, no es neutro: detrás de la cámara que mira hay siempre un ojo que ve.

Con *Fresa y chocolate*, que parte del relato de Senel Paz que *Titón* convierte en un film íntimo, repleto de guiños personales, y en una verdadera declaración de principios (recordemos el abrazo final, el encuentro, entre las dos Cubas, entre las dos razas, representadas por Diego y David), demuestra que el mejor cine es el que une lo popular y lo culto, lo profundo y lo liviano, de una manera entrañable. El tema de la homosexualidad, en un país tan machista como Cuba, es asumido y trascendido por el más genérico de la tolerancia, del respeto por las ideas del otro, por muy distintas que sean de las mías.

*Fresa y chocolate* triunfa clamorosamente en el XV Festival Internacional de Cine de La Habana. Guevara manifestará pocos años después: «*Titón*, nuestro *Titón*, logró (...) dar la posibilidad de autoconciencia a través de una obra de arte, como fue esa película, de un cambio profundo que se había producido en la sociedad y del cual faltaba el gran testimonio»<sup>14</sup>.



Ese «gran testimonio» de los cambios profundos habidos en la sociedad cubana es completado, a otro nivel, con *Guantanamera*, que termina meses antes de morir. En febrero de 1998, Fidel Castro lanza unas opiniones demoledoras sobre la última película de *Titón*, que afirma no haber visto, pero que representa una tendencia que le produce la mayor de las reprobaciones. Alfredo Guevara le envía de inmediato una carta, cuyo contenido exacto desconocemos, a la que alude en la larga epístola que remite un año después a Raúl Castro a propósito del giro que está dando la política cultural cubana ante el llamado «plan Arquelio»<sup>15</sup>. En dicha carta se hace portavoz de los cineastas cubanos y acusa «el desasosiego, el malestar, el desgarramiento íntimo» que causaron en él mismo y «en todo el sector intelectual» las duras reflexiones críticas de Fidel sobre la película. «Di —confiesa a Raúl— todo cuanto de mi inteligencia y sensibilidad pude movilizar, «muriéndome» por dentro, para que la situación pudiera ser superada, desconcertado al mismo tiempo de que cuanto había hecho por años para que *Titón*, cineasta excepcional, y en los últimos tiempos, bordeando ya la muerte y en la filmación de su última obra, herido ya sin solución de esperanza, no pudiera jamás ser usado por el enemigo, no me fue reconocido (ese, mi esfuerzo)». Y añade su juicio, probablemente más sincero, sobre el cineasta que fue, a lo largo de su vida, la otra cara de la misma moneda, la cruz, para él, en determinadas circunstancias, la cruz de una misma moneda que también formaba parte de su propia identidad: «*Titón* que fue siempre difícil, extremadamente difícil para mí, pero jamás contrarrevolucionario, merecía ese cuidado; pero, Raúl, también lo merecía la Revolución. Quise a *Titón* y quiero su recuerdo. No me arredró nunca su carácter, su personalidad conflictual, me precio de aquella amistad, no olvido los tragos amargos, tampoco los momentos maravillosos que un artista depara a sus congéneres. Y que a mí me entregó»<sup>16</sup>.

NOTAS

- 1** Memorando a Alfredo Guevara, de 25 de mayo de 1961, pp. 77-89; en *Volver sobre mis pasos*; Ediciones Autor, Madrid, 2003, 514 pp.
- 2** *Tiempo de Fundación*; Iberautor-Fundación Internacional del Nuevo Cine Iberoamericano, Sevilla, 2003, pp. 98-99.
- 3** *Id.*, p. 99.
- 4** *Volver sobre mis pasos*; p. 95.
- 5** «Antes luchábamos por un sueño. Ahora ese sueño se hizo realidad y en él estamos atrapados. No quiero que ese sueño se convierta en pesadilla y pienso que está en mí el evitarlo. (*Id.*, p. 130).
- 6** *Id.*, p. 315. Importante carta escrita en Valladolid y Madrid, entre el 19 y el 27 de octubre de 1991.
- 7** *Id.*, p. 146. En la página siguiente nos dice que escribió el argumento «para no estrangular a ningún burócrata».
- 8** *Id.*, pp. 156 y 162, respectivamente.
- 9** *Tiempo de Fundación*; pp. 197-198.
- 10** *Volver sobre mis pasos*, p. 188. La primera edición de *Dialéctica del espectador*, mimeografiada, es de 1980. En 1982 se publica como libro en Ediciones Unión.
- 11** *Id.*, pp. 191-210. Este importante informe está fechado en diciembre de 1971, en La Habana.
- 12** *Tiempo...*, pp. 476-477.
- 13** No se trataba del de Voltaire, sino de un curioso personaje real que vivía en la Isla de Pinos y cuya filantrópica locura le llevaba a arreglar los baches incontables de las calzadas cubanas con una carretilla llena de grava y arena.
- 14** *Id.*, p. 507. Transcripción de la entrevista para la TV Francesa. Festival de Cine de Biarritz, septiembre, 1996.
- 15** A fines de los 90, se encargó a Arquelio Bernal, dirigente provincial del Partido, una evaluación de la producción cinematográfica cubana de la última década del siglo, sin entrar en contacto con el Ministerio de Cultura ni con la presidencia del ICAIC. En carta a Raúl Castro del 7 de marzo, Guevara lamenta el procedimiento.
- 16** *Tiempo...*; p. 538.