

Memoria de la fundación e inquietud del presente. *Una pelea cubana contra los demonios* (1971) de Tomás Gutiérrez Alea

Memory of the foundation and restlessness of the present. Una pelea cubana contra los demonios (1971) by Tomás Gutiérrez Alea

Astrid Santana Fernández de Castro¹* <https://orcid.org/0000-0003-0283-1580>

¹ Universidad de La Habana, Cuba.

* Autora para la correspondencia: astrid@fayl.uh.cu

RESUMEN

El filme *Una pelea cubana contra los demonios* de Tomás Gutiérrez Alea, basado en el libro de Fernando Ortiz *Historia de una pelea cubana contra los demonios*, se propone ensayar sobre la memoria como espacio fundacional de las prácticas discursivas sobre la identidad cubana. Dialoga con las políticas culturales de la época en la que se estrena y postula la fragmentación como base de un devenir histórico que intenta gestionar, no sin conflicto, los ejes de la nación. La película y el texto de Ortiz se iluminan mutuamente, por lo que su diálogo resulta una zona de discursos culturales entrelazados. Alea identifica, junto a Ortiz, una identidad nacional encarnada en la inconformidad y la rebeldía, sustancias anteriores al inicio de las guerras de independencia en 1868, gestadas en el proceso mismo de la colonización.

Palabras clave: cine cubano, identidad, memoria, Fernando Ortiz.

ABSTRACT

The film Una pelea cubana contra los demonios by Tomás Gutiérrez Alea, based on the book by Fernando Ortiz Historia de una pelea cubana contra los demonios, proposes to think on memory as a foundational space for discursive practices on Cuban identity. It

dialogues with the cultural policies of the time in which it materializes, and postulates fragmentation as the basis of a historical evolution that tries to manage, not without conflict, the axes of the nation. The film and Ortiz's text illuminate each other, making their dialogue a zone of entangled cultural discourses. Alea identifies, together with Ortiz, a national identity embodied in free-spiritedness and rebellion, substances previous to the beginning of the wars of independence in 1868, gestated in the very process of colonization.

Keywords: Cuban cinema, identity, memory, Fernando Ortiz.

Recibido: 2/9/2021

Aceptado: 16/10/2021

Esta es la base de la experiencia antillana, este naufragio de fragmentos...

DEREK WALCOTT: *Las Antillas: fragmentos de la memoria épica*

LA MEMORIA ENTRE LA ESCRITURA Y EL CINE

Una pelea cubana contra los demonios podría considerarse hoy un filme de culto en la cinematografía insular. La densidad y fragmentación de la trama, la dimensión simbólico-discursiva y las imperfecciones hacen que la película se resista a ser enmarcada. Su punto de partida argumental, el libro *Historia de una pelea cubana contra los demonios* (1959) de Fernando Ortiz, es un tratado etnológico que propone una línea narrativa discontinua, múltiples reflexiones asociadas y datos históricos, imbricados en un texto de más de quinientas páginas. Aunque posee niveles de narratividad, el ensayo establece derivaciones frecuentes, y en él resulta significativo el nutrido discurrir sobre los orígenes de la cultura

cubana, sus correlaciones de fuerza, los avatares de la fundación, las conexiones entre el acontecer insular y la vieja Europa.

Inspirado en la investigación escrita, el filme supone la puesta en diálogo con su antecedente y la mutua iluminación. Existe, como latencia, la disposición hacia el intercambio entre las obras, una vez que la letra impresa fue leída, interpretada e integrada a un saber, a unas ideas que vinieron a nutrir el audiovisual. Lejos del fatigado tópico de las influencias de la literatura sobre el cine, lo que seduce en este caso es la transacción entre dos obras que se proponen pensar la cultura cubana y reconstruir su memoria. Más que adaptación, el largometraje es sede de registros discursivos entrelazados.

El ensayo concurre al filme como sustrato e interlocutor. A través de un evento singular como la resistencia de los remedianos ante las «legiones demoníacas» y las presiones del poder eclesiástico, tanto el libro de Ortiz como la película de Alea señalan una serie de comportamientos propios del pasado que se suponen simientes fundacionales de la historia presente. La elección del texto fuente ilustra la complicidad que establecía Alea con todo aquello que resultara una base fertilizadora del autoconocimiento insular. A nivel temático y de representación, la mirada antropológica cala la textura del filme y deja impresas una serie de imágenes sobre los avatares del siglo XVII cubano que canalizan nuevas preocupaciones.

La idea de filmar *Una pelea...* surgió en 1964, una vez que el cineasta terminó su película *Cumbite*; sin embargo, realizó antes *La muerte de un burócrata* (1966) y *Memorias del subdesarrollo* (1968). Se aventuró luego a adaptar el texto de Ortiz con el título inicial de *La tierra prometida*, inmerso en las circunstancias demandantes de los recién abiertos años setenta. Para ese momento, Alea había avanzado en la reflexión a través del cine sobre la conformación de nuestra cultura, condicionada por el subdesarrollo, la tendencia al absurdo, la rebeldía, la subversión, la picaresca. A propósito del estreno, declaraba:

Se trataba, no de reconstruir un hecho histórico, sino de tomarlo como punto de partida para una elaboración que se desarrollaba en un plano imaginativo, en el cual procuraríamos transmitir el clima alucinado, demoníaco, irracional que condiciona hechos semejantes. Y se trataba, sobre todo, de hurgar en nuestro pasado más oscuro, nuestros primeros pasos, todavía al margen de la historia. En ese siglo

desolado también podíamos encontrar la razón de muchas cosas sobre nosotros mismos, sobre nuestras luchas sucesivas. (Gutiérrez Alea, 1998b, p. 141)

Se ha hablado suficiente sobre la orientación en la interpretación de la historia cubana, articulada en torno a las guerras de liberación, y sobre la manera en que «el metarrelato de la identidad es controlado, pues, por la teleología revolucionaria, por el tópico de la Revolución como origen y destino, esencia y existencia de la cubanidad» (Rojas, 1998, p. 47). La creación de una memoria nacional identitaria basada en el imaginario de la continuidad histórica, donde la gesta de liberación que había comenzado en 1868 culminaba con el triunfo revolucionario en 1959, fue una idea que se sostuvo y reelaboró durante la primera década del cine producido por el ICAIC.¹ En este contexto, el propósito que debía guiarlo en la elaboración artístico-discursiva de la memoria era la representación de nuestra «verdadera identidad nacional» o «conciencia de nación», cuyo surgimiento Fidel Castro ubica, según su discurso por los Cien Años de Lucha, en el inicio de las guerras de independencia.

Alea, sin embargo, escoge un momento anterior a 1868, el de la fundación de nuestra cultura como cultura de ultramar, y cambia la temporalidad de los eventos –de entre 1682 y 1696 a 1659– para asegurar el enlace entre la rebelión de los remedianos y la Revolución que ya duraba más de una década. Llama la atención que el propio Ortiz hubiera señalado, en el prólogo de 1959 a su libro, la emergencia de esa hebra que conectaba los sucesos históricos: «Los acontecimientos revolucionarios ocurridos últimamente en Cuba, que ya van siendo irreversibles, dan en cierto modo nueva actualidad a estas páginas y disquisiciones sobre el viejo asunto de ha tres siglos, el de las antañeras hazañas de los demonios en Cuba. En rigor todos los temas históricos, si se profundiza en su análisis, por el tiempo y las ideas están unos tras otros entre sí encadenados» (Ortiz, 1975, p. 25).

La idea de la Historia como flujo continuo o, en última instancia, como eslabonamiento causal poblado de analogías es una constante gnoseológica de la modernidad occidental. Desde el siglo XIX no se concibe que una nación bien estructurada sea un resultado fortuito, incoherente y fragmentario, y no una arquitectura cuyos sustratos espejean los tiempos venideros. García Borrero (2002) cita la frase de Byron «El mejor profeta del futuro es el pasado» –típica de la inclinación romántica– para explicar cómo la película se pronuncia

«por la interpretación ontológica de los sucesos, capaz de revelarnos las esencias que persisten más allá de las épocas y que, de alguna forma, determinan el comportamiento humano» (p. 125). También Wordsworth en su *Preludio* deseaba la conservación del espíritu del pasado para su futura restauración. Parafraseando al poeta inglés, podríamos aventurarnos a decir que la mejor proyección del futuro, dentro del ánimo romántico y revolucionario de Gutiérrez Alea, era la relectura y rescritura imaginativa del pasado.

Lo que resulta un desvío en la obra del cineasta frente a la tendencia general, a partir de la elección del estudio de Fernando Ortiz como hipotexto, es que se aventura a explorar las narrativas de conformación de la identidad cubana previas al inicio de las guerras contra el colonialismo español. En las declaraciones de los propios realizadores vinculados al ciclo de los Cien Años de Lucha (*Cine Cubano*, 1971), la idea de nación y, en consecuencia, de identidad nacional se fijaba en el sentimiento independentista y anticolonial. Alea, por su parte, parece reconocer la identidad nacional encarnada en la inconformidad y la rebeldía, sustancias anteriores, gestadas en el proceso mismo de la colonización.

La narrativa de la memoria inocula la Historia, en tanto, según Aleida Assmann (2011), toda historia está conformada por el trabajo de la memoria, pues se produce desde determinados lugares de enunciación, imbricada con las inevitables atribuciones de sentido, parcializaciones y creaciones identitarias. La «memoria funcional» o «memoria habitada» es definida por la autora como aquella vinculada a un portador (grupo, institución o individuo) que establece un puente entre pasado, presente y futuro, procede de modo selectivo (recuerda unas cosas, olvida otras) y es intermediaria entre valores de los cuales resultan perfiles identitarios y normas de acción (p. 146).

Desde esta perspectiva, la memoria histórica es un constructo «habitado» que se enfoca en la restauración de temas y valores sobre los que opera la selección y el punto de vista de su evocador. Si la imagen fílmica refrenda una trascendencia de los comportamientos sociales en el fresco histórico de la fundación, el agente intelectual responsable de su puesta en escena cuenta con un contexto de recepción propicio para la resonancia. Este contexto puede ser o no inmediato, su predisposición puede llegar con el tiempo o darse solo en círculos de receptores afines, pero lo cierto es que una imagen histórica elaborada por el medio audiovisual llega a ser el anclaje imaginario de una época según el marco de su producción.

En el filme, los remedianos, en su pluralidad y en la variedad de sus funciones dentro de la microsociedad que instaura la villa, encarnan simbólicamente la formación de la cultura nacional y el establecimiento de sus prácticas. Alea era consciente de su lugar de enunciación, no distante del lugar de enunciación del etnólogo, pues en ambos existe la convicción clara de que el espíritu de la fundación se basa en «una guerra por las libertades, larga y porfiada» (Ortiz, 1975, p. 31). Los distintos componentes que van anudando la red de relaciones humanas en el siglo XVII se eslabonan hasta llegar a conformar lo que conocemos como cultura cubana, perspectiva desde la que se pronuncian los autores, cada uno según sus propósitos.

No es gratuito que en la primera edición del libro de Ortiz solo apareciera una imagen: la del *Eterno rebelde*, escultura perteneciente a las salas del Capitolio Nacional, en la cual queda representada la actitud irreverente del ángel caído ante su oponente en las alturas, sobre el que fija la mirada. En la rebeldía, en la resistencia a la autoridad y los malos guías espirituales, encontraba el autor un rasgo primordial de la sociedad cubana, desde sus primeros engranajes hasta la contemporaneidad.

Ortiz rescata un suceso singular del siglo XVII que demuestra la resistencia de los pobladores frente al abuso de un personaje eclesiástico que intentó ejercer el poder de la superstición para alcanzar sus propios fines. El párroco de la villa de San Juan de los Remedios pretendió mover el asentamiento de la zona costera donde se encontraba hacia tierra adentro, lugar en el que poseía una hacienda. Puesto que las autoridades se negaron a tal propósito, el cura emprendió una contienda contra una legión de supuestos demonios que acosaban la villa, venidos de una boca del infierno cercana, e intentó valerse del «terror espiritual» para lograr el desplazamiento de los moradores.



En la película, la subversión en pos de la sobrevivencia, la demanda de libertad individual frente al poder y la persistencia funcional del sustrato mágico-religioso son pilares localizados en la génesis de la cultura cubana, empleados para hablar tanto del proceso de la Historia como del presente: el umbral de los años setenta, inicio del llamado Quinquenio Gris, cuando se agudizaron los discursos autoritarios, el ejercicio de la censura y se parcializó el «deber ser» de los artistas e intelectuales en torno a la utilidad social del creador que instruía al proletariado. Luciano Castillo (2018) llama la atención sobre el proceso de creación del filme y cómo se interna en el polémico año 1971:

Debe precisarse que la prolongada gestación del guion a lo largo de más de seis años, llegó a ubicarse en medio de ese oscuro período de intolerancia y represión desatado desde el tristemente célebre Congreso Nacional de Educación y Cultura (1971). Las medidas propuestas desencadenaron una ola represiva con señalado furor, intransigencia y fanatismo que condujeron a la marginación de los

homosexuales, religiosos y personas de endeble ideología del ámbito artístico y educativo. El fin de la llamada «parametración» era evitar la «contaminación de la juventud» con esas «desviaciones».

Remontarse al pasado en búsqueda de resonancias en ese presente, «cuando la Isla es, finalmente, dueña de su propio destino» –como precisa uno de los carteles iniciales y la sinopsis argumental del filme– no era tampoco algo ajeno a las inquietudes del creador de una obra de la magnitud de *Memorias del subdesarrollo*. (p. 110)

Las películas históricas de Alea poseen un «interés historiosófico» –tomo el concepto de Juan Antonio García Borrero–, una inclinación hacia la historia de las mentalidades albergadas en el pasado, que permite pensar las vivencias contemporáneas y, en general, la condición humana. En *Una pelea...* «es verdaderamente el debate en torno a la búsqueda de la felicidad y la realización personal (como anuncia su protagonista en un inicio), así como las opciones para llegar a estas, lo que mayor importancia discursiva adquiere en el subtexto» (García Borrero, 2002, p. 126).

La representación de la memoria es un espejo de dos caras, y toda elaboración artística del pasado parte de una voluntad discursiva que trenza sus fundamentos. Para Alea, el filme que acababa de realizar era un acto de búsqueda y desahogo intelectual:

Durante todos esos años, la idea de *Una pelea...* fue trabajando dentro de mí y enriqueciéndose. Le he dedicado demasiado tiempo, pero no me arrepiento en absoluto porque al final ha sido como un gran exorcismo, un real sacadiablos, una especie de fumigación espiritual. Ahora, gracias en gran parte a esa experiencia, he llegado a aclararme muchas cosas con relación al cine, a la Revolución y a mí mismo. (En Ibarra, sel. 2018, p.148)

Las tensiones aparentemente circunscritas al siglo XVII podían entenderse como la fuente de comportamientos, costumbres e ideologías que desembocaban en el siglo XX cubano, agitado por insubordinaciones armadas y, en su segunda mitad, empeñado en construir una sociedad socialista que no escapaba de las contradicciones. En la memoria que Alea

propone se imbrican el texto de Ortiz, con su valor investigativo y sus exploraciones de lo cubano, y el planteamiento de una preocupación cardinal: la necesidad de ir al encuentro de nosotros mismos, pues lo que se gestaba en aquellos momentos superpuestos (la rebelión de los remedianos y la revolución en curso) daba la medida de lo que seríamos por mucho tiempo.

TRAS LA IDENTIDAD PLURAL DE LA NACIÓN

Derek Walcott entiende la historia del Caribe como la reunión de fragmentos que se desprenden del continente, un jarrón roto cuyas piezas dispares deben ser nuevamente aglutinadas. Cuanto más dolorosa es la unión de los pedazos que no encajan, más fuerte es el ligamento. Alea, al realizar su reconstrucción del pasado, muestra los distintos ejes que integran la llamada identidad cubana y visibiliza su engarce difícil. *Una pelea...* representa la variedad y la complejidad que existe en el espacio y el momento de la fundación de las villas cubanas. «En Cuba», nos dice Ortiz (1975), «y en toda la América de España, esta trasplantó sus medievales instituciones, costumbres y creencias. Y con estas se sincretizaron las de los gentíos que entremezclándose formaron el complejísimo ajiaco, puchero o *pot-pourri* étnico que es la heterogénea población de este continente» (p. 64).

Ese proceso, que Ortiz explica desde el conocimiento etnológico e histórico, es recreado en la película a partir de pasajes y personajes ficticios, articulados con un interés dramático alrededor de diversas tensiones: el dogmatismo religioso y la herejía, la represión y la rebeldía, la preservación del régimen espiritual medieval y el desenfreno corporal de la incipiente modernidad humanista, la sumisión económica a la capital y la insubordinación a través del contrabando, la aceptación de las convenciones y la libertad de elegir fuera de ellas.

Si el cine opera como un organizador de fracciones dispersas al convertir en «relato» un momento histórico determinado, el aglutinante de este proceso creativo está dado por las intenciones de la representación. Gutiérrez Alea (1998a) advierte que la proposición fundamental de *Una pelea...* es que «todo intento del hombre de encontrar un paraíso en algún lugar de la tierra es vano e irracional, porque no existe: hay que hacerlo» (p. 125). La afirmación, de corte ilustrado, entronca con el espíritu gestor de la Revolución. «Es

necesario cultivar nuestra huerta», la frase célebre del *Cándido* de Voltaire, se asocia inmediatamente a la empresa enunciada por el cineasta. Según el principio desarrollista del que estaban convencidos los intelectuales cubanos, era necesario impulsar la construcción de un nuevo país –tanto en la segunda mitad del siglo XVII como del XX– que soltara los lastres de las simulaciones políticas, del conservadurismo y la censura, también del subterfugio y la truhanería popular.

Es el «hacer» en este nuevo mundo de las islas lo que intenta mostrar el cineasta, un «hacer» que depende de las correlaciones de fuerza establecidas entre voluntades opuestas. Llevada de la mano por la irracionalidad, la acción se convierte en empresa destructiva, pero, según un enfoque si se quiere marxista, la acción ligada a la resistencia frente al poder autoritario garantiza la ruptura que sienta bases para que la conciencia de la libertad crezca en espiral. Dentro de esa atmósfera de desobediencia se produce el poblamiento de europeos en la Isla, que se veía estimulado por el nuevo espacio natural y por las culturas que se unían al proceso de colonización.

Alea utiliza las posibilidades del discurso audiovisual para representar el emplazamiento de una identidad nacional que desde siempre entendió como una identidad en conflicto. La realización técnica, con el uso permanente de la cámara en mano y el sonido directo, sitúa desde el lenguaje y el plano discursivo una imagen que conceptualiza la tropicalidad: los primeros planos, el movimiento continuo, las vibraciones de la fotografía que acompañan la virginidad del paisaje y el temperamento de los pobladores, la intromisión directa del lente en los conflictos humanos, la imperfección de la imagen que inmiscuye al espectador en la atmósfera trastornada y confusa de nuestra génesis. Aun cuando los personajes conservan el vestuario y los utensilios propios del ambiente español, la agitación del proceso narrativo audiovisual representa una imagen nueva, contrastante a veces, vitalista, de su acomodo en la Isla.



La película representa cómo el asentamiento de españoles en el Caribe supone la adaptación a un nuevo estado de cosas que disloca las estructuras, tradicionales o conocidas, operantes en la Península. Para Rufo Caballero (2000), el eje de esta subversión resulta «la condición otra» como «degeneración diabólica, como representación carnavalesca del infierno. El ambiente todo es satánico; el demonio adquiere vida propia en el aire y el pulso del pueblo, encarna y se desliza con una ambigüedad que recuerda el estado de perenne mutación y simulacro en la fluencia del carnaval» (pp. 206 y 207). Esta zona de lo representado-imaginado ofrece un marco delirante para el desarrollo de las tensiones narrativas. La inversión del poder que se produce en ella, según la conceptualización bajtiniana del carnaval, estructura el filme.

El fundamento de esta imagen desordenada y diabólica proviene de la memoria histórica recogida por Ortiz, luego asimilada por la película con intención simbólica. En el espacio insular, dada la lejanía con respecto al Viejo Mundo, la experiencia es mayormente espontánea y la autoridad católica necesita afianzar sus métodos para mantener el control, o sea, sostener una axiología donde el valor de la fe y de la propia institución eclesiástica se

mantenga por encima de las contingencias materiales. Cuando el colonizador llega –señala Ortiz (1975)– el ambiente telúrico del Nuevo Mundo resulta una sorpresa:

la inmensidad de las distancias, la tropicalidad y torridez de sus climas, las peculiaridades de su topografía, lo imponente de sus huracanes, lo impetuoso de sus corrientes, la maravillosa capacidad de sus puertos, la virginidad de sus auríferos yacimientos y minas, la pomposidad de su flora, la singularidad de sus producciones agrarias, la agresividad de sus innumerables insectos, etc., fueron factores importantes que los invasores tuvieron que reconocer y apreciar experimentalmente. (p. 43)

En el filme, el personaje del padre Manuel comenta irritado: «En España ya habrían acabado en la hoguera, pero aquí andan haciendo de las suyas». Con esta expresión corrobora la formación de nuevas actitudes sociales en las Antillas. A este lado del Atlántico se desatan implacables las manifestaciones del deseo corporal, la justicia es negociable o se lleva a cabo por la propia mano a punta de espada, las instituciones nacen socavadas por la sedición, las otras culturas que ingresan al espacio insular contaminan lo hispano, los sustratos de la hispanidad que llegan al Caribe arrastran consigo la picaresca peninsular. Estar, al mismo tiempo, dentro y fuera de la Isla, participar del sistema de la metrópoli y generar una serie de alternativas para la supervivencia, improvisar una sociedad nueva que se moviliza a través de la confrontación; esos parecen ser los elementos constitutivos de una nacionalidad no pactada sino construida según las demandas de la propia experiencia.

Era costumbre en España reconocer el arbitrio del Diablo en las Indias, según expone Ortiz (1975) en su texto, a propósito de lo escrito por Mateo Alemán en el *Guzmán de Alfarache*:

...en Sevilla andaba «sobrada la conciencia» porque los que en ella se embarcaban para ir a Indias no se llevaban sus conciencias consigo, «que los más de ellos, como si fuera de tanto peso y calume que se hubiera de hundir el navío con ellas, así las dejan en sus casas o a sus huéspedes, que las guarden hasta la vuelta», y aún añadía que era cosa dificultosa que quienes así dejaban sus conciencias luego las

recobrasen al regresar, pues «tampoco se les da por ellas mucho y si allá se quedan, menos». (p. 33)

Un personaje que nutre esta imagen de la fundación como caos en el que se comienza a vertebrar la historia es Juan Contreras. Ha hecho fortuna en Cuba y logra la estabilidad económica a través del contrabando con los ingleses y franceses que se acercan a las costas. Su oposición a los dictados de la Iglesia es explícita, puesto que su interés es pragmático. Durante la película el personaje sufre un proceso de descubrimiento y llega a encarnar al sujeto que lucha por alcanzar no solo la bonanza económica y el gozo de los placeres carnales, sino también la libertad frente al poder represivo.

Este protagonista insolente instaaura el camino hacia la emancipación. Es el hombre-cuerpo-naturaleza del Renacimiento, que reta al conservadurismo católico y se hace acompañar por los demonios en su sobrevivencia. Según el propio Gutiérrez Alea (1998b), Juan Contreras ha «nacido demasiado pronto» y «siente que la vida implica la lucha, la destrucción y la construcción incesantes, actuando sobre sí mismo y sobre la realidad que habita», puesto que «a través de esa lucha se manifiesta el hombre en la tierra» (p. 139).

Cierto es que *Una pelea...* «antepone el ideal puro de la lucha por la vida a la persuasión del dogma» (Rodríguez Alemán, 1998, p. 132). En este momento, para Alea es necesario hacer énfasis en el carácter transformador del ser humano, cuya rebeldía es condición imprescindible para llevar a cabo la empresa revolucionaria. El primer parlamento de Juan Conteras, a modo de soliloquio teatral entre los vecinos que lo escuchan inmóviles, después de dejar ebrio una botella en el suelo, es ya una provocación que sitúa como adversarios a su esposa, al párroco y al beato Evaristo, y como objeto de deseo a Laura, la esposa ajena:

Con el permiso del padre Manuel, ya yo he logrado mi salvación. [Ríe]. Pero no hablemos más de esto. Señores, esta tarde yo quiero que todo el mundo sepa que puede encontrar la belleza, la felicidad, el paraíso; que todos sepan que nada es imposible ¿Qué tú dices a todo esto, mujer? [Ríe]. Perdónanos nuestros pecados. [Ríe más alto]. ¡Señores! ¡Atendamos a nuestros asuntos! ¡La vida se ha hecho para vivirla! ¿No es cierto, Evaristo? Nada nos debe detener. [Se dirige a la esposa de Evaristo]. ¿Verdad, Laura? No estoy bebido aún, señores. ¡Esta es mi mano derecha

y esta es mi mano izquierda! ¡Beban! ¡Beban y coman, que yo no estoy borracho aún!

Juan Contreras aboga por el paraíso en la tierra, auspiciado por la relajación moral, donde se deben consentir todos los apetitos. Ya ha «logrado su salvación» porque se ha establecido y dispone de cierta abundancia, a lo cual no conviene la habitual censura de la Iglesia. Si bien por esta época, refiere Ortiz, era permisible comer y beber con voluptuosidad, según la doctrina del probabilismo ético que se había expandido por toda Europa, Contreras clasifica como pecador de oficio. Después que los filibusteros arrasan su ingenio entra en negocios con el Portugués para beneficiarse del contrabando; roba las reses de Evaristo y se mezcla con pobres, bandidos y prostitutas; desea a la mujer del prójimo y desafía al padre Manuel.



En medio de la superstición, la superchería y los rejugos tanto del poder eclesiástico como del administrativo, resulta significativo el sujeto de la rebelión frente al poder y las

convenciones, el hombre que no teme al castigo divino, inclinado a los placeres mundanos y guiado por la libre voluntad. Durante todo el filme el personaje enfrenta a los representantes del fanatismo religioso con argumentos racionales, pero esta confrontación tiene su clímax cuando explícitamente reta al párroco y es excomulgado. El rasgo que favorece la transformación del libertino en héroe es el coraje, ganado quizás por la «iluminación de conciencia» que, en una secuencia anterior, implica el conocimiento del futuro triunfo revolucionario a través del trance que proporciona la vidente. Esto se ve acentuado en términos simbólicos cuando parte a caballo con el sable en alto, como «a la carga», y finaliza la escena de la excomuni3n.

El sujeto fuera del orden incordia a su esposa, al padre Manuel y al hipócrita Evaristo (el matrimonio, la Iglesia y la «beatitud» de la riqueza, respectivamente) con sus disertaciones y manera de actuar. En 3l se opera un tránsito donde llegará a «encontrar su identidad y su felicidad en ese acto de *hacer* el paraíso. Así, Juan Contreras se crea a sí mismo: se hace hereje y héroe, y triunfa sobre su propia muerte» (Gutiérrez Alea, 1998b, p. 139). El protagonista posee el espíritu de la revolución moderna, ilustrada, emancipadora. Este hombre que desea la libertad a toda costa y se rebela armado contra la máxima autoridad resulta el héroe embrionario de la Historia cubana. Tanto es así que al final del filme el Portugués recoge de sus manos yertas las armas y las levanta en un gesto de épica prolongación.

El párroco, por su parte, reconoce en el espacio insular el fomento de la deformidad, la locura, la enfermedad, la lujuria. Acaso esto nos remite al epígrafe que utiliza Carpentier (1949) en *El reino de este mundo*, tomado de Lope de Vega, donde habla el Demonio a la Providencia: «¡Oh tribunal bendito, / Providencia eternamente! / ¿Dónde envías a Colón / para renovar mis daños? / ¿No sabes que ha muchos años / que tengo allí posesión?» (p. 21). Tierra de paganos, la isla del Caribe sigue animando la disolución moral y abre paso a lo demoníaco, según la observación del padre Manuel, que es la del poder de la Inquisición. Todo lo que el párroco ve son «gentes raras», monstruos que dan identidad y textura al Nuevo Mundo y que es necesario corregir.

El antecedente histórico de este personaje es el padre José González de la Cruz, quien «ostentaba los autoritarios cargos de rector de la parroquia de la villa de Remedios, juez eclesiástico, juez apostólico, real subdelegado de la Santa Cruzada y hasta comisario del

Santo Oficio de la Inquisición»; un hombre que contaba con «el impulso de su esforzado carácter». Conocidos sus ardidés para mover la villa hacia el hato de su propiedad, debió de ser «un bizarro y fanfarrón capitán de los tercios predicadores; y más *hazañero* que *hazañoso*, dado a la *figurería*, como habría dicho el jesuita padre Gracián; pero no se le podía negar cierta personalidad» (Ortiz, 1975, p. 98).

El padre Manuel, su homólogo en la ficción cinematográfica, además de ser un sujeto despótico, incorpora una serie de conflictos que lo hacen oscilar entre el racionalismo político de Maquiavelo y la humana corrupción. Es, asimismo, un político hábil y un sujeto en desvarío por obra del deseo sexual, la locura, la blasfemia y el homicidio; un contagiado de Indias que se flagela para poner bajo control sus apetencias y que termina lanzándose al abismo. El símbolo del poder se construye en su caso sobre la base de una triangulación entre el ejercicio de la autoridad hegemónica, la hipocresía y la voracidad. Toda obsesión por coartar la libertad de los hombres, la inflexibilidad y la negación de las voluntades ajenas esconde su estímulo perverso. El poder se define por el dogma y la imposición de coordenadas ideológicas, pero también por su envilecimiento al ocultar su naturaleza procaz y perturbada.

El personaje de la esclava cobra relevancia por su funcionalidad en contra de este poder dentro de la película. No es solo la «negra Leonarda» poseída, referida por Ortiz, utilizada por el cura como pretexto para dar la alarma sobre los poderes demoníacos que se propagaban por Remedios, sino un personaje cardinal para representar la resistencia de las culturas africanas en el Caribe. El conocimiento ritual y mágico-religioso del personaje, que incluye un rito abortivo para preservar a su ama blanca de una maternidad impuesta después de ser violada por los filibusteros, es un acto de oposición a la religión católica. La esclava no tiene preponderancia social, pero no deja de ser contestataria, y esta postura culmina con su muerte cuando se encuentra poseída, o bien por el Demonio, o bien por un orisha o *eggún* descendido. El cura intenta exorcizarla, arremete con violencia y ella cae del púlpito, pero no se clausura su fuerza simbólica con el asesinato.



Como fuente de conocimiento, ajena al entorno racional o a la operatoria de los católicos y sus epifanías, aparece otra mujer, la «bruja» blanca, que al «caer en trance» muestra los acontecimientos futuros. En ese pasado donde coexisten cristianismo y paganismo, es una mujer vidente quien da a Juan Contreras la respuesta sobre cómo, cuándo y por quiénes se alcanzaría la verdadera conciencia de la liberación. Si bien en términos argumentales el pasaje es un tanto forzado, resulta pertinente para la exposición de varios presupuestos que atraviesan el filme. Las prácticas mágico-religiosas, populares y de gran arbitrio, se instalaron al margen de la dominante católica o de cualquier otro poder. Los seres humanos en busca de respuestas, hartos de hablar a Dios sin ser escuchados, viajaban hacia los límites del conocimiento, sin importar el escarmiento divino o de los ministros de la fe.

Las mujeres hechiceras y poseídas, mediadoras entre el mundo terrenal y otras dimensiones misteriosas de la experiencia, eran frecuentes en el espacio americano. La vidente blanca vive apartada de la villa, la esclava negra observa y participa de la estructura social desde el margen; sin embargo, ambas inoculan la historia, más allá del poder patriarcal, como alternativas a la hegemonía masculina y católica. Alea les otorga una funcionalidad

singular, son vehículos de espíritus parlantes y veraces; «portadoras de saberes», si bien laterales, no menos actuantes dentro de la narrativa de la memoria.

Juan Contreras, por obra de la mujer adivina, descubre que es un adelantado a su tiempo. Hacia el final, el padre Manuel clava la espada en su cuerpo inerte, y en primer plano queda la empuñadura con forma de cruz. La cruz y la espada para evangelizar al Nuevo Mundo se hunden en los restos del hombre vital, y así se demuestra la imposición de la violencia dogmática sobre el libre pensamiento. El peso del fanatismo y la hipocresía sobre las demandas de la vida, el hincar los cuerpos para sujetarlos, como hace el alfiler al coartar el vuelo de la mariposa, acto maníaco y peligroso, no solo destruyen al hombre sino al poder mismo.

El párroco desea a Laura, la esposa «endemoniada» de Evaristo, quien también es procurada por Juan Contreras. La mujer es símbolo de la propia Isla: colonizada por los cazafortunas, saqueada por los piratas, manipulada por la Iglesia católica y negada a los hombres opuestos a la Corona y a la religión. Esta mujer-isla, todavía sin voz, es el cuerpo-escenario desnudo que sirve para vincular a los personajes en conflicto. Muda, poseída y ansiada por todos, no es dueña de sí misma, como no lo será el país, según enfatiza el filme, hasta el momento de la liberación revolucionaria. Laura es, al mismo tiempo, la víctima principal de los poderes patriarcales, acosada por la culpa religiosa y constreñida por el matrimonio, convencionalismos que impiden la liberación de su anhelo erótico.

Alea insiste en la naturaleza nociva de los pactos sociales establecidos por la cultura occidental que son trasplantados al Caribe. El «teatro del mundo», idea muy empleada en el siglo XVII europeo, se traslada a Cuba con sus roles y sus máscaras. Esto lo reconoce el cineasta cuando cita a José Martí: «Las convenciones creadas deforman la existencia verdadera, y la verdadera vida viene a ser como una corriente silenciosa que corre dentro de la existencia aparente». Tales deformaciones culturales engendran la represión, según palabras del cineasta, que vuelve a citar al poeta: «La tierra es hoy una vasta morada de disfrazados» (Gutiérrez Alea, 1998b, p. 140).

El proceso de emancipación frente a las convenciones importadas, la «claridad» que sufre Juan Contreras por haber nacido antes de tiempo, es uno de los ejes dramáticos del filme. Si entre las críticas más agudas de Sergio Carmona en *Memorias del subdesarrollo* está la que le hace a la moralina y al simulacro burgués, en *Una pelea...* se retoma el tema desde la

perspectiva histórica: la imposición de la moral dogmática y el simulacro que trae consigo la hispanidad trasplantada surcan los breves siglos de nuestra cultura y llegan al presente.

En otro orden, el acto de ilegalidad que supone el contrabando, como respuesta al régimen asfixiante impuesto por España y a la obligatoriedad del comercio a través del puerto de La Habana, va cobrando tintes de insurrección en el filme. Ante la represión no queda otra salida que el comercio con las naves de herejes que atracan en las costas. El contrabando o, como insiste Contreras, el «comercio fuera de la ley» es llevado a cabo por los personajes que actúan según su libre albedrío en pos de la sobrevivencia, y es connotado como un acto de libertad que luego se transforma en acto de oposición al poder.

Esta insurrección requiere de valentía e ingenio, vertebraciones de las más duraderas en el imaginario de lo cubano. Dice Ortiz (1975):

a juzgar por observaciones propias y exclamaciones ajenas, reflejadas por las metáforas del folklore, no parece arriesgado afirmar que en toda población cubana es fácil encontrarse por lo menos con un «valiente tipo», con algún «valiente bribón» y hasta con muchos «valientes sinvergüenzas», amén de baladrones altaneros y ridículos, simuladores de toda valentía. [...] También en la villa de Remedios se dieron valientes patriotas, intelectuales y bregadores de la vida y, de cuando en cuando, alguno que otro pillastre de muy connotado valimiento. (pp. 30-31)

Entre los valientes pillastres que aparecen en la película se encuentra el Portugués, un personaje que se caracteriza de forma que contrasta con el padre Manuel, y resulta una alternativa para Juan Contreras. Los portugueses «no eran sino los “conversos”, bucaneros y corresponsales de los filibusteros y piratas. Los tratos secretos con los filibusteros eran provechosos, pero también de mayores riesgos a medida que se agriaban las guerras de los Felipes con los franceses, los británicos y los pechelings» (Ortiz, 1975, p. 57). Por una parte aparece el dogma y por otra, el pillaje. El padre Manuel desea imponer su autoridad, pero el Portugués, mientras puede, se escurre de sus mandatos. Este antihéroe podría incluirse dentro de la picaresca transoceánica, considerada por Alea como un elemento de la cultura peninsular que desemboca en la Isla.

El Portugués opera como portador del sentido común y es un comentarista sagaz. Dice que prefiere a las putas porque son «los pájaros» de la selva, «los sinsontes y hasta las palomas»; no engañan, son así y así le gustan, mientras que los amigos del regidor solo saben disfrazarse. Este hombre, cuyo oficio de contrabandista lo hace análogo a los pícaros de la novela española del siglo XVII, transcurre al borde del teatro de máscaras: come, bebe, canta, contrabandea, fornicación, y al tener un código propio defiende de la humillación al bobo de la villa. Escapa de la muerte y esto lo convierte en símbolo de la prevalencia.

Solo el hombre que logra sobrevivir con lucidez e ingenio es heredero y posible continuador de la historia. La Isla, como utopía que es cuestionada por la visión del sacerdote, es restituida, en cambio, por la voluntad del libertino. La utopía solo es posible con la praxis humana y no bajo el delirio evangelizador. Al cabo, «el fervor y la herejía pasan a convertirse en la cara y cruz de una misma moneda [...] el culto indistinto al dogma y a la transgresión» (García Borrero, 2002, p. 126), hasta que, de las fuerzas que crecen en el Nuevo Mundo, una de ellas, el libre albedrío, se convierte en insurrección emancipadora.



EL ESPEJO DE DOS CARAS

Alea concibe *Una pelea cubana contra los demonios* convencido de la necesidad de transformar la realidad y de las dificultades inherentes a ello; de las superposiciones y pugnas entre lo viejo y lo nuevo. Si la Revolución había sido un imperativo histórico, también lo era la generación de cambios en la matriz del propio proceso revolucionario. El largometraje es un llamado de atención sobre los conflictos que entraña toda marcha de reajuste social. En aquel «desolado siglo al margen de la historia» ubica el cineasta las órbitas de significación simbólica que desembocan en el siglo XX. La imagen de la incipiente sociedad cubana proyectada en el filme ha de homologarse con las correlaciones de fuerzas dentro de la Revolución: el fanatismo ideológico y su correspondiente respuesta subversiva, la resistencia de la cultura africana, la tropicalidad del Caribe entendida como mixtura de costumbres, el desvío ilegal como recurso para sobrevivir, la experiencia carnal como antítesis del dogma moral y la adquisición de una conciencia de rebeldía que justifica, dentro de su contexto, trescientos años de lucha por la emancipación, según los cauces dominantes del paradigma histórico de la época.

Una pelea... propone una representación inclusiva y fertilizadora, de mayor amplitud en la comprensión de los momentos inaugurales de la cultura insular; de los modos de pensar y de ser; de las tramas sociales, raciales, de clase, de género. La variedad de esferas culturales incorporadas asegura una imagen de fundación que es la de un espacio ideológico construido a base de tensiones y una continua operatoria insurrecta que abarca desde la bribonada hasta la heroicidad épica, capaz de sostenerse para burlar los términos del poder. Por otra parte, se establece una estética de la libertad donde la picaresca y el naturalismo renacentista que desembocan en el siglo XVII (comer, beber, fornicar, alabar y desnudar el cuerpo, fustigar la institución matrimonial, enfrentarse a las reglas inquisitoriales), así como la mitología mágico-religiosa popular (visiones, muertos que descienden, demonios que toman posesión, trances reales y trances fingidos), van acompañados de una visualidad sin demasiadas mediaciones. Los modos teatrales, los monólogos del sujeto frente a sí mismo o los movimientos coreográficos en escena insinúan la autorreflexividad de la película, la hechura cinematográfica; pero el discurso de la ficción, la cámara en mano, el sonido directo y los primeros planos naturalizan las escenas, involucran subjetivamente al

espectador y lo comprometen. A un tiempo, se acentúan su contaminación emocional y su capacidad de reacción consciente.

Para María Alzuguir (2013), en el filme se consigue la combinación Eisenstein-Brecht, aunque aquí el concepto de lo extraño no se acerque tanto al *verfremdung* brechtiano, sino a lo extraño fantástico, siniestro o incluso freudiano que toma de Schelling el término *unheimlich*, a saber, aquello que se revela aunque debía permanecer oculto. Esa revelación inquietante de lo secreto es una provocación al espectador y un estímulo intelectual, que no admite lecturas directas sino exploraciones simbólicas.

Es significativa, en este sentido, la colaboración de Vicente Revuelta en el guion y la dirección a partir de su asimilación de las ideas de Jerzy Grotowski, que ya había implementado en el grupo *Los Doce*. Más que Brecht y su sentido del distanciamiento, encontramos en la puesta de *Una pelea...* la búsqueda de una energía, un impacto, a través de la relación actor-espectador, donde se intenta minimizar la mediación y la «falsedad» estética:

Y no es posible «fingir» una actuación, no es posible encerrar los movimientos del actor con cuatro marcas de tiza en el piso, no es posible «representar» para la cámara. La cámara tiene la posibilidad de apresar un trozo de la realidad y convertirlo en materia prima para otra realidad que es la película. La realidad del actor también debe ser apresada en su sentido más profundo: ante las cámaras, el actor no puede representar, el actor tiene que ser, manifestarse en un acto liberador, en una real vivencia. (Gutiérrez Alea en Ibarra, sel. 2018, pp. 149-150)

La idea desarrollada por Grotowski sobre la emergencia sin obstáculos de la actuación como una operación espontánea del actor que se desata en sus movimientos corporales, expresiones faciales, tonos de voz y desplazamientos es transmitida a la cámara, que se mueve con libertad en su trato con los cuerpos y los espacios. «La relación de la cámara con los actores», apunta Alea, «no era una relación de sometimiento, sino una verdadera interrelación como la que se puede producir entre los mismos actores» (en Ibarra, sel. 2018, p. 151). La fotografía se alinea con la actuación, y se genera una puesta en escena asociada a la intensidad y a la liberación que resulta perturbadora.

La revelación ritual, en el sentido grotowskiano, proviene del fondo cultural que se pretende representar. Los flujos históricos no solo son parte de la escritura y su apropiación fílmica, sino que se incluyen, en tanto práctica espontánea del actor y de su «vivencia» ante la cámara, como energías sumergidas de la experiencia (¿cíclica?). En muchas secuencias encontramos una «emergencia de estados» más que una exposición razonada, manifestación de la condición premoderna que se consigue imprimir con el discurso fílmico. La experiencia mítica asociada a la oscuridad del pasado lejano, muestra de un estado de promisión fundacional que concilia formas diversas de sobrevivencia, se identifica con un presente que da continuidad a la combinación insólita de prácticas aparentemente separadas, dentro de lo que Alejo Carpentier conceptualiza como «real maravilloso». Esa mixtura de intereses pragmáticos, onirismo confuso y eventos efectivamente mágicos en el seno de la realidad, caracteriza la experiencia popular y los fundamentos culturales de aquel presente revolucionario, cuando en los barrios más modestos se mezclaba el culto a las figuras históricas y los líderes políticos con los altares a la Virgen de la Caridad.

El cineasta explicaba en su informe a Alfredo Guevara en diciembre de 1971 que el cine ayudaba tanto a crear mitos como a destruirlos. Insistía además:

La Revolución es el encuentro con nosotros mismos, el rescate de nuestra propia identidad, como se dice. Ese encuentro, ese reconocerse uno mismo (como individuo y como pueblo) no se manifiesta solamente como euforia inicial, como embriaguez del primer momento del triunfo. Ese hallazgo conlleva una necesidad de profundizar, de ir a las raíces, de desnudarse, de conocerse cada día más. Y esa operación resulta dolorosa y produce desgarramientos continuos. (En Ibarra, sel. 2018, p. 158)

Si el «rescate de la identidad propia» resulta un desgarramiento es porque toda identidad se construye en el discurso cultural y es resultado de fuertes negociaciones entre las tradiciones nacionales, grupales e individuales y la preservación del principio de libertad para ser y obrar. No existe una identidad esencial, sino un nervio flexible que va moviendo prácticas y costumbres, abandonando unas y conservando e incorporando otras. *Una*

pelea... privilegia mostrar ese proceso de germinación abrupta de la nación donde ya se concibe una identidad en negociación, pues en ese punto –y en esto coincidía Ortiz– se podían encontrar las inflexiones de un carácter asociado a la contienda.

La figuración de la memoria emerge en el cine al amparo del afán creativo y la imaginación. Parte de las recreaciones históricas, la ficción resulta una mediadora eficaz para situar imágenes instituyentes del pasado, aun cuando su naturaleza es la del simulacro. En sus puestas en escena del tiempo-espacio de la Colonia, Gutiérrez Alea insiste en buscar la veracidad desde los enclaves subjetivos individuales y desde la exploración de su carácter agonal. La imagen de la fundación es para el cineasta una transacción orientada hacia la historia por venir, ese naufragio de fragmentos una y otra vez aglutinados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alzuguir Gutiérrez, María. (2013). Uma estranha alegoria de Gutiérrez Alea. *Montajes. Revista de Análisis Cinematográfico*, (003), julio-diciembre, 7-25.
- Assmann, Aleida. (2011). *Espaços da recordação. Formas e transformações da memória cultural*. São Paulo: Editora Unicamp, Universidade Estadual de Campinas.
- Caballero, Rufo. (2000). *Rumores del cómplice. Cinco maneras de ser crítico de cine*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Carpentier, Alejo. (1949). *El reino de este mundo*. México D. F.: E. D. I. A. P. S. A.
- Castillo, Luciano. (2018). *Una pelea cubana contra los demonios*. En Luciano Castillo y Mario Naito (sel. e introd.), *50 años de cine cubano. 1959-2008* (pp. 109-114). La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Cine Cubano* (1971), (68). La Habana.
- Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura. (1971). *Casa de las Américas*, año XI (65-66), marzo-junio, 4-19.
- García Borrero, Juan Antonio. (2002). *La edad de la herejía*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Gutiérrez Alea, Tomás. ([1971] 1998a). Presentación en Karlovy Vary. En Ambrosio Fornet (sel., pról. y notas), *Alea, una retrospectiva crítica* (pp. 138-145). La Habana: Editorial Letras Cubanas.

- Gutiérrez Alea, Tomás. ([1972] 1998b). Sobre un exorcismo necesario. En Ambrosio Fonet (sel., pról. y notas), *Alea, una retrospectiva crítica* (pp. 138-145). La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Ibarra, Mirtha (sel.). (2018). *Tomás Gutiérrez Alea: Volver sobre mis pasos*. La Habana: Ediciones Unión.
- Ortiz, Fernando. (1975). *Historia de una pelea cubana contra los demonios*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Rodríguez Alemán, Mario. (1998). Un filme riguroso, serio, de penetrante agudeza... En Ambrosio Fonet (sel., pról. y notas), *Alea, una retrospectiva crítica* (pp. 126-134). La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Rojas, Rafael. (1998). *Isla sin fin. Contribución a la crítica del nacionalismo cubano*. Miami: Ediciones Universal.

Notas aclaratorias

¹ Es sabido que en la Ley de creación del ICAIC, emitida en la *Gaceta Oficial* el 24 de marzo de 1959, se propone la producción de un cine de carácter identitario, dado que la historia patria podía considerarse la fuente del espíritu nacional. Años después, en la Declaración del Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura (1971), se ratificaba la necesidad de realizar «películas y documentales cubanos de carácter histórico como medio de eslabonar el presente con el pasado» y de propiciar a través del cine el «estudio y profundización [...] de nuestra cultura, de nuestra personalidad como nación, de los elementos que la integran y de sus líneas de desarrollo» (p. 15).

Conflictos de intereses

La autora declara que no existen conflictos de intereses.