

## Estrategias caribeñas en *La última cena* de T. Gutiérrez Alea

---

JAVIER SAMPEDRO, UNIVERSITY OF PENNSYLVANIA

*“Ayé me dijeron negro  
pa que me fajara yo:  
pero e que me lo desía  
era un negro como yo.”*

NICOLÁS GUILLÉN, *MOTIVOS DE SON* (1930)

Con la fundación del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos en 1959, una de las primeras instituciones de la etapa post-revolucionaria, el antiguo núcleo de la Cinemateca de Cuba contaba por primera vez en su historia con el apoyo estatal para la producción, distribución y exhibición del cine en la isla. Durante sus primeros años, el ICAIC se suma con júbilo a la marea de profundas y radicales transformaciones que se llevan a cabo a todo lo ancho del país en el terreno de la cultura y la educación. El cine pronto se convierte en un espacio de divulgación fundamental del nuevo discurso ideológico dominante, y en un espacio de ensayo de las reformas políticas y económicas en el terreno de la producción cultural.

En cercana colaboración con otras expresiones de la vanguardia cinematográfica latinoamericana (principalmente Brasil, México, Argentina y Chile), el compromiso político del ICAIC adquiere un alcance mucho mayor unos años más tarde, con la fundación del movimiento cinematográfico del *Nuevo Cine Latinoamericano*. Algunos de los manifiestos fundacionales de esta generación de cineastas como *Uma estética da fome* (Glauber Rocha, 1965) y *Hacia el tercer cine* (Fernando Solanas, 1967) reflejan el acuerdo unánime entre varios artistas y realizadores de gran calibre de promover el potencial de la representación cinematográfica como un lenguaje de soberanía cultural y económica en Latinoamérica. Este objetivo se lograría a través de varios modelos de experimentación formal y temática que, no obstante su evidente influencia de las escuelas y tendencias cinematográficas de la vanguardia europea, como la escuela neorrealista italiana o el llamado realismo soviético, ahora sería empleado como expresión del orgullo regional latinoamericano, y principalmente, como arma de combate contra la rápida expansión de las políticas de representación hollywoodense desde y sobre la región. En la escuela del Nuevo

Cine Latinoamericano se forjaba un nuevo modelo de realizador-intelectual comprometido con el mejoramiento social a través de propuestas de corte didáctico o participativo; con una gran preferencia por temas de la cotidianidad y la historia social latinoamericana en estado “crudo”, es decir, carentes de sublimación estética o de contenido: un cine orgullosamente “imperfecto” y “hambriento”.

El enorme peso histórico de este comprometimiento del arte con el activismo político suele dejar un espacio muy limitado a la posibilidad de otros puntos de acceso crítico al Nuevo Cine. Hacia finales de la década de los '60, en sintonía con la emergente noción de “tercer mundo” en las ciencias sociales, comienza a fijarse la noción de “tercer cine” entre los artistas y la crítica local latinoamericana. La obra de Tosome H. Gabriel (*Third Cinema in the Third World; The Aesthetics of Liberation*, 1979) es quizá una de la apreciaciones más detalladas sobre las estrategias del tercer cine en función de un programa de liberación cultural e ideológica, y el punto de referencia habitual en trabajos de gran influencia para la historia de la cinematografía universal como *Film History: an introduction* (Thomson and Bordwell, 1994), *Film and Theory* (Stam and Miller, 2000) y *Cinemas of the World* (J. Chapman, 2003), por solo citar algunos. La crítica cultural y cinematográfica que predomina en este tipo de estudio crítico-histórico se apoya en la homogeneización sociocultural e ideológica del período bajo el signo del radicalismo de la izquierda intelectual latinoamericana, en su lucha contra el sistema de producción y consumo capitalista. En otras palabras, se reducen el discurso y las estrategias cinematográficas del Nuevo Cine a una función principalmente contestataria, en detrimento de otras posibilidades que pudieran ser exploradas, por ejemplo, dentro del gesto autorreferencial que suele acompañar el estilo neorrealista, el escrutinio autocrítico de los complejos procesos reforma que se expanden por la región en ese período.

En el caso del cine cubano del período, este fenómeno resulta particularmente visible. El enorme control del aparato estatal en la divulgación, el acceso y la crítica del Nuevo Cine en la isla, hace que los realizadores cubanos que desempeñaron un papel central en esta etapa fundacional, como Tomás Gutiérrez Alea, Julio Espinosa y Santiago Álvarez, continúen siendo valorados casi exclusivamente en relación con los principios ideológicos del ICAIC, tanto dentro como fuera de Cuba. Sin embargo, a pesar de este alto compromiso ideológico y del eficiente aparato de censura al que fue sometido, la lectura profunda de ciertos ensayos y gestos audiovisuales recurrentes en esta generación de realizadores cubanos, revela ciertos aspectos metafílmicos y metadiscursivos que arrojan nuevas luces sobre la presunta imparcialidad ideológica de sus propuestas. La adaptación del modelo neorrealista

italiano en producciones tempranas del ICAIC como *Cumbite* (T. G. Alea, 1964), por ejemplo, demuestra que el alto grado de experimentación que ya poseía el estilo italiano (actores no profesionales, improvisación del guión, preferencia por el plano secuencia y la cámara en mano, etc.) no fue simplemente copiado a la medida, sino aprovechado de manera práctica para crear un ambiente de colectividad y cooperación mutua durante la realización del film que luego pasaba al producto final (Chanan 150). A mi modo de ver, la adaptación práctica de estos elementos del neorrealismo europeo genera además un elemento de autorreflexividad que puede y debe ser estudiado con mayor detenimiento.

En lo que sigue, propongo una lectura crítica del aspecto autorreferencial en el film *La última cena* (1971), una de las producciones cubanas más celebradas del período, en contraste con algunos gestos literarios análogos en la novela *Miguel Street*, del autor trinitario V. S. Naipaul. Mi interés principal radica en producir nuevos accesos críticos al Nuevo Cine a través del ejemplo de Alea, donde la fidelidad al compromiso político no resalta necesariamente como uno de los objetivos primarios de la propuesta, sino la exploración de modelos alternos de nación e identidad cultural en el legado afrocubano, que han sido puestos en juego de manera análoga a ciertos procedimientos discursivos de la tradición literaria llamada caribeña. En mi propuesta, sin embargo, no intento trasladar objetivamente el lenguaje de la crítica literaria al análisis cinematográfico, sino más bien de manera metafórica o empírica, es decir, evitando el peligro de establecer categorías comunes; en palabras de Umberto Eco, evitando conceder un “valor literal” a estas analogías (13).

El encuadre teórico que sirve de sustento a este tipo de análisis comparado, se informa en gran medida de lo que Gilberto Blasini llama la *creolidad cinematográfica*, en relación al cine regional caribeño, un conjunto de técnicas y procedimientos que intentan reflejar el perfil “transculturado” de las diversas comunidades de la zona en sentido general, en pugna persistente contra el olvido y la marginalización de sus estratos sociales y prácticas culturales menos representados, y en oposición al patrimonio colonial eurocéntrico y sus legados. Además de su evidente diálogo con el conocido grupo de la créolité de los años '80 (Patrick Chamoiseau, Jean Bernabé y Raphaël Confiant), Blasini utiliza una definición de creolidad que proviene de K.M. Balutansky y de M. Sourieau en: *Caribbean Creolization: Reflections on the Cultural Dynamics of Language, Literature, and Identity*, como proceso sincrético de dinámicas que reelaboran y transforman patrones culturales de diversas experiencias e identidades sociales. Para su objetivo crítico, su interés se enfoca en la representación “táctica” de la diáspora africana (80). Christian Lara (realizador guadalupense) había propuesto en 1982 la noción

de cine caribeño, haciendo énfasis especial en el uso del creol. Para Blasini, sin embargo, la creolidad cinemática radica más allá del aspecto lingüístico, en un tipo de representación en la que convergen preocupaciones sociopolíticas relacionadas directamente con la diversidad caribeña. En este sentido, explica Blasini, se produce el trazado de narrativas y técnicas de representación muy disímiles entre sí, que intentan dar cuenta de la constante formación y transformación de la hibridez caribeña (74).

Pudiera decirse que el *melodrama histórico* fue uno de los géneros mejores logrados en el cine cubano, con exponentes de la talla de *Lucía* (Humberto Solás, 1969), *Una pelea cubana contra los demonios* (T. G. Alea, 1972) y *El otro francisco* (Sergio Giral, 1975). En sentido general, varios contextos de la historia nacional eran abordados a través de una trama y un guión cargados de dispositivos que apelaban a un estado emocional en la audiencia, aprovechando su familiaridad con el melodrama latinoamericano clásico, especialmente el mexicano (en apogeo durante 1920-1950), y que proponían arriesgadas, aunque simbólicamente efectivas correspondencias entre algunos agentes de rebeldía en el pasado colonial de la isla (mambises, negros esclavos, etc.) y el “carácter oficial” del programa socialista del presente.

Como veremos más adelante, estos acercamientos mayormente didácticos a la historia pre-revolucionaria cubana, en algunos casos transforman el ejercicio de reescritura del pasado en una oportunidad para evaluar el momento sociopolítico del presente. En films como *Las Aventuras de Juan Quin Quin* (Julio Espinosa, 1967), y *De cierta manera* (Sara Gómez, Tomás Gutiérrez Alea, 1974), la objetividad y el pragmatismo ideológico del “tercer cine” se refleja, paradójicamente, en un lenguaje visual cargado de elementos que desbordan e incluso llegan a contradecir algunos de estos objetivos concretos de la dramatización histórica, en presunta función de los intereses políticos del estado socialista. Por ejemplo, la presentación de héroes negativos o de relaciones antagónicas ambiguas, e incluso, el contraste de la perspectiva “imparcial” de la narración del pasado con el uso frecuente de ciertos efectos de cámara, y algunos aspectos de la puesta en escena y del trabajo de posproducción que desestabilizan la recepción pasiva del drama.

En el caso específico de Tomás Gutiérrez Alea, la reelaboración de la imagen del pasado colonial de la isla se fusiona, en varias de sus producciones más celebradas, con una reconstrucción del sujeto afrocubano como agente productor de su propia historia. En su fotografía del lenguaje, la mitología y el ritual afrocubano en films como *Cumbite* (1964), basada en la novela *Los gobernadores del rocío*, del escritor

haitiano Jacques Roumain (1944), *Una pelea cubana contra los demonios* (1971), basada en la novela homónima de Fernando Ortiz (1959), y *La última cena* (1976), Alea recoge ciertos procedimientos de las obras literarias que le sirven de inspiración para poner de relieve, por una parte, ciertas arbitrariedades inherentes al ejercicio de documentación y reescritura del pasado, y por otra, para “acoplar” ciertas voces olvidadas por la historia oficial a un legado folklórico que posee un valor epistemológico imprescindible para el cuestionamiento crítico del presente y el futuro de la nación. Veamos seguidamente cómo la representación cinematográfica de la antigua empresa colonial cubana, aún sin contradecir los principios básicos que caracterizan al Nuevo Cine, participa en la discusión sobre identidad nacional o *cubanidad*, entendida, según la imagen de Fernando Ortiz en *Los factores humanos de la cubanidad* (1940), como “flujo permanente” de diversas presencias y prácticas culturales (a diferencia de cubanía, o conciencia y sentido de pertenencia a este eterno fluir) mediante estrategias que, a mi modo de ver, pueden y deben ser analizadas en correspondencia analógica con otras huellas discursivas de la *caribeñidad*, un proceso similar al que describe Ortiz pero que se repite a lo largo del gran archipiélago caribeño.

El estreno de *La última cena* (1976) ocurre en medio de un contexto político caracterizado por una urgente reevaluación de los objetivos culturales de la nación tras el triunfo revolucionario. Varios de los directores del ICAIC habían recibido con orgullo la misión de producir un arte “comprometido” con el alcance histórico de la revolución socialista, lo cual implicó el aumento de producciones cinematográficas de un alto contenido ideológico durante toda la década del ‘70, muchas de las cuales aún figuran entre los clásicos del cine cubano. Tanto el género documental como el melodrama histórico tuvieron prioridad entre las producciones del período, porque se trataba de espacios comunicativos donde se favorecía el papel del arte como “arma” ideológica, es decir, el aspecto didáctico de la revisión histórica (Chanan 367). Como miembro de honor de la escuela pre-revolucionaria de cineastas cubanos, Alea formó parte de un equipo de trabajo que intentaba reconciliar la objetividad del trabajo documental con los valores artísticos de la obra, siendo *La última cena* uno de los resultados más celebrados de este esfuerzo.

El film no solo permite un acceso inédito, íntimo, a la historia de la esclavitud durante la colonia española, sino que refleja un manejo específico del archivo histórico para comprobar cómo las contradicciones sociales y raciales del pasado colonial continuaban de cierta manera informando las políticas culturales de la reforma socialista. En este mismo sentido, la obra ha sido valorada en otros espacios por su transformación de ciertos tropos de la religiosidad cristiana en reflexiones

sobre la injusticia social en Latinoamérica, de manera muy similar a los procedimientos discursivos de la Teología de la liberación (Harvard 60); y como alegoría de ciertos “valores positivos” de la filosofía marxista y la religiosidad cristiana que han sido manipulados históricamente por una clase dominante corrupta, en detrimento de sus mismos principios morales y filosóficos (Hedges 72).

El propio contexto sociopolítico favorecía el resurgir de un espíritu de vanguardia entre realizadores como Alea, formados en la escuela neorrealista italiana durante la década de los '40, donde prevalecía un lenguaje cinematográfico igualmente cargado de símbolos ideológicos, que se caracterizaba por la aproximación exagerada al contexto social más pobre de la época para ofrecer una imagen “intacta” de la realidad suburbana. Uno de los aspectos más relevantes de esta fusión vanguardista entre lo didáctico y lo artístico, es la exploración de un modelo comunicativo que, a pesar de su transparencia, no desarrolla de manera directa todos sus objetivos temáticos, sino que algunos son simbólicamente sugeridos o rodeados. De manera ejemplar, el argumento de *La última cena* se estructura a partir de un tema conocido de la religiosidad cristiana, y sin embargo es una obra donde la presencia cultural afrocubana improvisa un modelo de revisión crítica de la historia cubana sin precedentes en el arte cinematográfico. Este detalle, a mi modo de ver, guarda una relación importante con otros proyectos de reescritura del pasado caribeño a lo largo del gran archipiélago. Se trata de un “versar” sobre las tensiones del presente sociopolítico de Alea, como sugiere Astrid Santana, al exhibir procesos “no de modo axiomático sino como provocación, inacabados, en plena tirantez, durante su probable génesis y progreso” (282).

El film ofrece una profunda reflexión sobre el peso histórico del desarrollo de la industria azucarera en la fisonomía cultural de Cuba, y al mismo tiempo comprueba, también de manera indirecta, cómo el balance de poder que sostenía el sistema económico de la plantación distaba mucho de ser un conjunto binario ordenado, dividido entre dos caras homogéneas de un mismo sistema represivo, sino que en cada grupo existían contradicciones importantes que no se suelen detallar con frecuencia, y que de cierto modo contribuyen a localizar los mayores desafíos que ha enfrentado el proyecto nacional cubano en relación al problema racial.

Según se aclara al comienzo del film, se trata de una historia basada en hechos reales. Un latifundista criollo de título nobiliario, dueño de uno de los cientos ingenios azucareros que poblaban los campos cubanos del siglo XVIII, resuelve acoger a un grupo de doce “discípulos” entre sus esclavos de manera arbitraria para escenificar la famosa reunión de Jesucristo con sus apóstoles, con el propósito de

apaciguar los aires de rebeldía que se respiran en el contexto de la revolución haitiana. A través de este exagerado gesto de benevolencia, que incluye la hipocresía de un largo sermón (pseudo)cristiano para demostrar el profundo sentido religioso de la esclavitud como una prueba que impone Dios sobre los hombres, dos universos antagónicos se colocan por primera vez en el mismo plano de la enunciación. Durante la cena, los esclavos comienzan a sentirse más desinhibidos y algunos incluso aportan sus propias interpretaciones del mensaje. Más tarde se van a dormir con la impresión de que al día siguiente se suspenderían las faenas de la plantación en honor al Viernes Santo. En la mañana, el mayoral desoye los argumentos de los esclavos y reanuda el ciclo diario de explotación y humillación, a lo cual la masa esclava responde con una sublevación que termina con la muerte del verdugo y varios de sus secuaces, pero también con las cabezas cortadas de los falsos apóstoles como escarmiento.

El argumento del film se divide explícitamente (títulos en pantalla) de acuerdo a los días de la Semana Santa, lo cual promueve una lectura paralela entre la cronología de la pasión de Cristo y los hechos del ingenio. Esta segmentación textual contribuye además a destacar el contraste entre la linealidad de la exposición y el caos progresivo que va tomando lugar en el orden visual y en las intervenciones de los personajes, una vez desatada la sublevación. Es precisamente este tipo de contraste formal entre armonía y desorden una de las maneras en que triunfa la fusión de didactismo y ambigüedad artística en *Alea*, algo que sin duda recuerda el llamado del filósofo británico Paget Henry en *Caliban's Reason* (2000), a la inevitable "contaminación poética" de la reconstrucción histórica del Caribe (121). De manera similar, el film va demostrando un acople simbólico entre el realismo o la precisión historiográfica de la descripción de la plantación, y la transformación bruta, errática, que sufren tanto el guion como la caracterización de los personajes a medida que avanza la trama, lo cual constituye, desde mi punto de vista, un proceso similar a la estratégica simplificación de las historias de barrio que se aprecian en *Miguel Street* (1959) una de las propuestas "más caribeñas" del célebre premio nobel en literatura V. S. Naipaul (2001).

En la novela de Naipaul se narran las miserias de un barrio pobre de Port of Spain en los años '40. La perspectiva de la narración en esta obra aparece mediada por la simbólica "incapacidad" de un narrador-niño de comprender completamente los modos de vida que se describen, lo cual permite ciertas licencias como ofrecer el lado humorístico de las situaciones más difíciles, o aceptar con inocencia la explotación y la violencia hacia los más débiles; y además "exonera" a la voz narrativa de una ética moral, religiosa o de una conducta social específica. A medida

que avanza el tiempo de la narración<sup>1</sup>, y “progresas” el nivel de apreciación del narrador, estas libertades cambian de tono y comienza a materializarse, de manera sutil, el deseo de escapar del mísero contexto social de Port of Spain. Para lograr su objetivo, sin embargo, el joven narrador depende de las valiosas instrucciones de supervivencia de ciertos personajes “vulgarmente audaces” del barrio, como también de “Man-Man”, un loco callejero que luego se convierte en predicador y se crucifica a sí mismo en medio de la plaza; de “B. Wordsworth”, un presunto poeta que se propone escribir tan solo un verso cada mes, y que sin llegar a revelar el misterio de su poesía, más tarde niega todo lo dicho y desaparece sin dejar huella; y especialmente, de Titus Hoyt, el único conocedor de la “ciencia del magisterio” entre los *coolies* de origen indio, quien se encargará de fomentar en el narrador y su madre el proyecto de un futuro académico en Europa.

La modulación del estilo narrativo de Naipaul en esta obra se transforma en una huella textual del deseo de realización y éxito personal. En lugar de producirse un cambio objetivo en la caracterización del narrador-protagonista, o de al menos precisarse una secuencia que anticipe la partida del desenlace de manera lógica, es la técnica narrativa el único índice de esta añoranza. En representación de esta fragmentación de la conciencia que culminará con la partida del joven hacia Europa, por ejemplo, se va demostrando un distanciamiento gradual entre el inglés estándar de la voz narrativa y las variantes lingüísticas locales:

*Bogart would just look down and draw rings with his fingers on the pavement. He never laughed audibly. He never told a story. Yet whenever there was a fête or something like that, everybody would say, 'We must have Bogart. He smart like hell, that man'. In a way he gave them great solace and comfort, I suppose (12).*

La perspectiva biográfica se apoya en este balance formal, de manera que la “inocente” voz de la narración se funde con las reflexiones del escritor adulto. Se trata además de un cambio de código sin interrupciones aparentes, que denota una compleja articulación entre lo que recuerda y lo que se ve obligado a inventar esta voz narrativa, es decir, entre el borroso relato histórico y las infinitas posibilidades

---

<sup>1</sup> Cada relato contiene una corta estampa de la vida de estos vecinos, incluyendo una breve conclusión en forma de moraleja. Exceptuando el hecho de que el narrador va madurando con el paso del tiempo, en realidad no puede hablarse de un argumento, al menos en el sentido tradicional, en esta obra. De hecho, ciertas lecturas críticas se refieren a *Miguel Street* no como una novela sino como una colección de relatos cortos interdependientes.



de la ficción, algo que Fawzia Mustafa denomina la *dialéctica del aspecto biográfico* en la escritura de Naipaul:

*Recollection and invention together, by his own account, (...) license the repression of history, "race" and class in order to create space for the creation of a Dickensian category of "character". It is precisely this substitution of individualistic and idiosyncratic "types" that allows Naipaul's fiction to resist the less romantic but not less poignant challenges of a materialist verisimilitude. (38)*

La reducción del estrato social de los *coolies* indios que habitan la calle Miguel en personajes-tipos no implica necesariamente una dudosa (o traicionera) simplificación de las relaciones de poder que aún prevalecen en el contexto postcolonial, sino la posibilidad de observar el desmonte y la adaptación de ciertos modelos sociales de comportamiento, muchos de ellos convertidos en clásicos de la literatura universal<sup>2</sup>, cuando se traducen al contexto histórico caribeño; es decir, cuando se funden la perspectiva poeticista y la historicista que describe Paget Henry como cualidad básica del pensamiento filosófico caribeño.

El control que ejerce esta voz autobiográfica *atemporal* sobre el uso lingüístico, de manera implícita, ofrece la ilusión de un tipo de negociación cultural que no depende de una forma narrativa específica, y por lo tanto impide la interpretación esencialista del contexto sociocultural de Trinidad y Tobago. En lugar de superponer estas formas de vida a un esquema sociológico específico, las voces Miguel Street se van alternando de manera arbitraria para describir quiénes son "a medias", esto es, mediante una caracterización simplificada, en qué consisten sus modelos de supervivencia. En cierto sentido, pudiera decirse que la narración aplaza la necesidad de trabajar el perfil psicológico y cultural de estos personajes para detenerse en el valor literario de sus modelos de vida, y con ello promover un espacio de enunciación de esta compleja realidad histórica que puede ser expuesto a lecturas diversas y contradictorias, o donde las propias limitaciones y contradicciones del creador son también pertinentes.

En *La última cena*, el escrutinio aparentemente imparcial de la indagación historiográfica se ve análogamente condicionado en varios momentos donde la propia manufactura del film entra a formar parte de la representación. De manera similar a la simbólica ruptura de la llamada "cuarta pared" en el teatro moderno,

---

<sup>2</sup> Pensemos, por ejemplo, en el enorme caudal de personajes-modelos que produjo el género de la picaresca durante el renacimiento europeo.

mediante la cual se apela o se confronta directamente a la audiencia, la fractura de la ilusión dramática (que aquí se expresa a través de dispositivos visuales específicos como la mirada directa del actor hacia la cámara, las intervenciones metanarrativas que anticipan o discuten el propio desarrollo argumental, y la exageración de la voz, el vestuario y el movimiento escenográfico de los actores con el objetivo de subrayar la caracterización de ciertos personajes claves), la propuesta visual de Alea produce la impresión de un diálogo de colaboración entre el espectador y el equipo de realización.

Aunque este tipo de interacción didáctica es uno de los aspectos que distingue formalmente el diseño cinematográfico del género de ficción histórica entre varios realizadores del Nuevo Cine, en el caso de Alea no se trata solamente de involucrar a la audiencia en un diálogo crítico con la puesta en escena, sino de suspender o desplazar el efecto de verosimilitud por medio de referencias explícitas al proceso de realización del film dentro de los propios márgenes de la acción, o lo que es lo mismo, el uso de procedimientos metadiscursivos que promueven el criterio del espectador sobre el modelo de lectura de la historia que se tiene ante sí. De manera cercana a estilo narrativo de *Miguel Street*, estas estrategias visuales de Alea impiden la perspectiva unidireccional del pasado, y al mismo tiempo citan las propias contradicciones presentes en el creador hacia las fuentes documentales con las cuales trabaja.

En una de las escenas iniciales del film, el Conde toma un baño mientras conversa con el sacerdote del ingenio sobre la difícil tarea del adoctrinamiento cristiano de los esclavos. El plano alargado aprovecha la estructura de privacidad que divide la pieza de baño, de forma tal que a un lado de la pantalla se observa al cura, sentado de espaldas a su interlocutor y de frente a la cámara, y al otro se muestra el cuarto de aseo plenamente iluminado, con el Conde sumergido en la bañera mientras el esclavo doméstico vierte agua de un recipiente sobre su espalda. El conde se queja (en un tono melodramático exagerado) sobre lo difícil que va resultando sostener la producción azucarera debido a ciertas irregularidades en el control de la mano de obra (cimarronaje), mientras el cura sugiere, desde el lado oscuro de la pieza, que “solo el fiel compromiso con Dios hará que los esclavos sean más productivos”. De este breve intercambio entre el Conde y el sacerdote surgirá más adelante la idea de invitar a un grupo de esclavos a participar en el engañoso agasajo, mientras que desde el punto de vista formal, tanto el diálogo indirecto como la fragmentación visual anuncian una clara distinción entre estos personajes-tipos que comienzan a anticipar la gradual desintegración del enlace entre autoridad y conocimiento que empezará a ponerse de manifiesto a partir de la celebración de la “última cena”.

El uso metanarrativo del plano secuencia (o toma sin cortes) a lo largo del film es otra manera de inducir cierta *participación interpretativa*, una categoría de análisis propiamente literario de la novela histórica caribeña en Patrick Chamoiseau y Maryse Condé que pudiéramos asociar con el estilo técnico de Alea. Este modelo de rodaje, que consiste en prolongar una sola toma dentro de la secuencia, y que a menudo se utiliza para generar el suspenso o un efecto dramático específico, se lleva a cabo en los planos exteriores del ingenio, por ejemplo, para “perseguir” a los actores cámara en mano de manera que se refuerzan los valores testimoniales de la narración. Justo antes de que el Conde anuncie su extraño proyecto ante la dotación reunida, la cámara se desplaza desde el interior del barracón hacia el centro del batey “imitando” los mismos trastabilleos de los esclavos que van siendo agrupados a fuerza de latigazos y empujones. Hacia el final del film, en el momento cumbre de la sublevación, los mismos esclavos se reúnen nuevamente por decisión propia para decidir qué hacer con el mayoral que tienen atado a un cepo. El plano secuencia reaparece en el mismo sitio de antes, pero esta vez la toma se prolonga mediante un movimiento firme y calculado, que puede articularse con la idea de que los oprimidos tienen el control por primera vez.

El aspecto autorreferencial del proceso de realización, tanto antes como después de la escena principal del argumento (la cena), introduce un plano adicional de significación que de cierta forma permite imaginar los desafíos del estudio documental previo a la filmación. El trabajo de posproducción que posibilita estos contrastes narrativos, constituye un ejercicio de reescritura de la historia cubana que debe demostrar el control sobre lo que se dice, pero por otro lado no puede evitar los grandes vacíos que “asechan” a toda ficción testimonial. Por tanto, pudiera decirse que el film provoca la reflexión crítica sobre el acto de manipulación documental de la cual resultan estos hechos del siglo XVIII, a través de una mirada que limita o desplaza el carácter autoritario de la narración hacia al control cinematográfico, mientras que el argumento visual adquiere, de manera análoga a la voz anónima y la perspectiva pueril de *Miguel Street*, cierta autonomía simbólica.

Alea parece jugar con las expectativas al poner de relieve algunos modelos de agencia que impiden la homogeneización de víctimas y verdugos. En este sentido, no todos los esclavos se convierten en receptores pasivos de la moral cristiana que el Conde intentará hacerles razonar, ni todos los hombres libres son completamente capaces de producir sus propios razonamientos. La figura del mayoral Don Manuel, por ejemplo, se limita casi exclusivamente a gritar órdenes. Se trata de un personaje arquetípico que representa la fuerza bruta que arrea el trabajo forzado de la plantación sin tener en mente otra cosa que el aumento de la producción. El

ingeniero francés LeClerk, por otra parte, es un personaje liminal que, por haber sufrido en carne propia las calamidades de la insurrección en Haití, tiene la función principal de prevenir o anticipar, no sin cierta picardía, la misma desgracia en el ingenio cubano.

Esta alusión a posiciones de poder intermedias se aprovecha para continuar dando forma al modelo de narración interpretativa. Durante su visita al trapiche, el Conde y el sacerdote escuchan de Monsieur LeClerk una explicación científica detallada del proceso de refinamiento y blanqueamiento del azúcar en el que asegura (de manera simbólica) que “todo lo destinado a ser blanco primero tiene que ser negro”, y más adelante comienza a describir burlescamente el proceso de purificación del crudo como si se tratara de “almas lavadas en el purgatorio”.

Según sus propias palabras, a pesar de sus virtudes como ingeniero, el éxito de la ciencia de LeClerk no radica en el aspecto técnico, sino que “se nace o no se nace maestro azucarero”. Esta misma aptitud “genética” que se interpone entre el poder económico (el Conde) y el saber cristiano (el sacerdote) para revelar el secreto de la “transmutación” del azúcar, se va poniendo a prueba a lo largo del film a través de un manejo específico de las técnicas cinematográficas en apoyo al carácter intuitivo, experimental e impreciso de un modelo testimonial que intenta representar el rol tradicional de sus fuentes de *manera interpretativa*.

La celebración de la cena “en la mesa del señor” es una escena muy prolongada (ocupa casi la tercera parte de todo el film) en la cual se explora el alcance de este ejercicio de “recuento interpretativo” de la historia a través del equilibrio entre norma e improvisación. Tanto el límite formal de la escena, reducida a un contexto espacial que sugiere el propio aislamiento de la situación colonial, como el minucioso diseño de los roles protagónicos, otorgan a esta sección cierta autonomía que logra enriquecer todavía más el tono autorreflexivo del film. Los comensales que rodean al Conde se muestran en un principio, como es de esperar, extrañados y sumisos. Sin embargo, a medida que avanza la celebración y el Conde comienza a interrogar a los presentes sobre su pasado, emerge una gran diversidad de escalas y funciones sociales, registros lingüísticos, y especialmente, posturas muy disímiles ante el balance de poder que hace posible la esclavitud.

En su propia voz, y con un tono desafiante pero controlado, conocemos la historia de uno de los esclavos que había sido rey en su tierra natal, y que gracias a su amistad con el capitán del barco negrero no había siquiera pisado las bodegas donde se transportaban a los esclavos comunes. El antiguo rey, ahora sentado “a la diestra del

señor”, conserva su dignidad de guerrero derrotado, mientras que un esclavo doméstico que había sido enviado a la plantación por error, sentado a su diestra, besa las manos del Conde cuando este promete regresarlo a la villa donde trabaja. De un extremo al otro de la mesa, alentados por varias copas de vino, lentamente va creciendo cierto tono de burla entre los esclavos que pone en aprietos al propio Conde. Su agotado sermón sobre la traición de Judas y el castigo a Cristo se convierte en un peligroso espejo de la propia situación en que se halla, y no le queda más remedio que someterse a una larga narración sobre el hambre de una familia, contada por un orador experimentado entre los invitados, que es capaz de transportar a la audiencia a otra época y a otro espacio por medio del canto, la risa y un baile encantatorio.

En un último esfuerzo por salvar la solemnidad del ritual cristiano, y a pesar de su propia ebriedad, el Conde otorga la merced de la libertad al más anciano de los comensales. La alegría, sin embargo, se esfuma rápidamente cuando el pobre viejo se da cuenta de que ya no tiene a dónde ir. Con este gesto premeditado, el Conde intenta comprobar que “la verdadera felicidad no consiste en ser libre, sino en saber vencerse a sí mismo por amor a Cristo”, es decir, en aceptar el dolor de la esclavitud con orgullo. El efecto de este paradójico discurso moralizante, sin embargo, es todo lo contrario al esperado: “Cuándo mayorá da golpe, ¿lo negro tiene que estar contento?”, pregunta uno de los esclavos, y seguidamente la burla se hace general.

A partir de este momento, la celebración cristiana termina, el Conde se queda dormido, y se abre paso la voz resonante de Sebastián, el cimarrón que llaman “Judas”:

*Quando Olofi jizo lo mundo, lo jizo completo: jizo día, jizo noche; jizo cosa buena, jizo cosa mala; también jizo lo cosa linda y lo cosa fea también jizo. Olofi jizo bien to lo cosa que jay en lo mundo; jizo Verdad y jizo también Mentira. La verdad le salió bonita. Lo Mentira no le salió bueno: era fea y flaca-flaca, como si tuviera enfermedad. A Olofi le da lástima y le da uno machete afilao pa defenderse. Pasó lo tiempo y la gente quería andar siempre con la Verdad, pero nadie, nadie, quería andar con lo Mentira... Un día Verdad y Mentira se encontró en lo camino y como son enemigo se peleó. Lo Verdad es más fuerte que la Mentira; pero lo Mentira tenía lo machete afilao que Olofi le da. Cuando la verdad se descuidá, lo Mentira ¡saz! y corta lo cabeza de lo Verdad. Lo Verdad ya no tiene ojo y se pone a buscar su cabeza tocando con la mano ... [Sebastián tantea la mesa con los ojos cerrados.] Buscando y buscando de pronto se tropieza con cabeza de lo Mentira y se la pone donde*

## Polifonía

*iba la suya mismita. [Sebastián agarra la cabeza del puerco que está sobre la mesa con un gesto violento, y se la ponde delante de su rostro.] Y desde entonces anda por lo mundo, engañando a todo lo gente el cuerpo de lo Verdad con lo cabeza de lo Mentira.*

El evidente contraste que surge entre el sermón cristiano del Conde, que termina siendo desnudado formalmente como un argumento ilógico, y esta combinación de parábola y leyenda en voz del esclavo, donde se refleja nítidamente una sabia reflexión sobre la impureza de la conciencia humana, merece algo más que una lectura lineal sobre el triunfo de la voz oprimida. Las serias palabras del cimarrón suspenden el falso carácter festivo de la noche para demostrar a los presentes que la libertad no puede ser enmascarada con sinónimos de felicidad. Este simbólico pasaje ha sido leído en relación como crítica de la teoría de la transculturación, uno de los pilares fundamentales de la noción de cubanidad:

*La violencia originaria, narrada como lucha entre “Verdad” y “Mentira”, termina produciendo un cuerpo híbrido, grotesco, “transculturado”: la Verdad con la cabeza de la Mentira. Nos hallamos, evidentemente, ante una compleja renarración de la dialéctica del amo y el esclavo. En ella el esclavo, o el cuerpo de la “Verdad”, parecería condenado a necesitar de la cabeza del amo, o lo que es lo mismo, de los valores o la cultura de una autoconciencia enajenada de la materialidad del mundo y del trabajo. El rechazo a esta forma de “transculturación” estaría representado en el momento final del relato del cimarrón, cuando éste coloca la cabeza de cerdo enfrente de su propia cabeza. (Hernández 841)*

Por otra parte, desde el punto de vista formal de su ejercicio discursivo, pudiéramos decir que Sebastián mal-pronuncia su relato con solemnidad, es decir, le infunde un orgullo especial a la materialización de su sagrada sabiduría en la lengua aprendida. Se trata de una forma de apropiación (*errónea*) que los demás esclavos han puesto a funcionar hasta cierto punto durante la cena, a través del choteo o la burla, pero que aquí va un poco más allá del acto *mimético* (en el sentido de *mimicry*, según H. Bhabha), para producir un acople simbólico entre la improvisación de un código lingüístico y el renacer de un conocimiento hasta entonces ignorado.

Desde el punto de vista teórico, en la figura de Sebastián el cimarrón convergen tanto el Judas bíblico como el Calibán de Shakespeare, dos figuras emblemáticas que encarnaran la “infidelidad de lo caribeño” en varias propuestas literarias de la región. Su relato ilustra un concepto de esclavitud que no se adapta completamente

a la lógica hegeliana, sino que intenta desbordarla o desplazarla hacia la deconstrucción del concepto de *traición*. Como mismo sucede entre la Verdad y la Mentira personificados, esta intervención se disfraza (al colocarse la cabeza de cerdo sobre la suya) con la “sucía” lengua del amo para matar la falsedad del sermón cristiano.

Por otra parte, aquí se pone de relieve el valor simbólico de la narración oral como enlace directo con el pasado africano en el contexto tecnomediático contemporáneo, lo cual, como vimos en Blasini anteriormente, significa cambio y continuidad al mismo tiempo, pero implica además metanarración, por lo tanto se debe apreciar como un ejercicio que intenta armonizar varias fuentes culturales, varias manera de narrar, y varios sistemas de significación de manera simultánea. Finalmente, el gesto del cimarrón implica en cierto sentido una doble traición, a su lengua y a su religiosidad, pero es a través de este sacrificio que se logra poner de relieve la diferencia entre haberle sido otorgada la voz o la palabra y adueñarse del molde para forzar otro significado, lo cual equivale a la distinción entre obtener la libertad y arrebatarla.

La rebelión de los esclavos del ingenio ocupa apenas los minutos finales del film. En un caótico “Sábado Santo”, el Conde observa las llamas que devoran su ingenio y se arranca el peluquín como señal inequívoca del fin de la farsa. En este segmento climático se da muerte a un mayoral con machetes arrebatados y seguidamente surge otro para continuar la persecución de los alzados. El aspecto sonoro pasa a un primer plano, alternando los efectos tradicionales del cine de acción con el imponente retumbar de los tambores *batá* del ritual afrocubano. Esta yuxtaposición de sonidos colabora de manera simbólica con el clima de tensión entre verdugos y fugitivos, pero además se aprovecha para desplazar una vez más la imagen de su contexto predeterminado. La fusión musical reproduce la improvisación desesperada de la huida, y además transmite cierto valor religioso a la muerte con dignidad de los esclavos traicionados que van cayendo uno tras otro. En un momento de pausa sospechosa, el nuevo mayoral ofrece su fusil a un esclavo que ha sido atrapado para burlarse de su reacción. Su gesto reproduce la cínica benevolencia del Conde durante la cena, donde es la oportunidad de hablar lo que había sido entregado. El pobre esclavo no sabe qué hacer con el arma, y el mayoral fingiendo ayudarle le ciega la vida en un segundo.

Terminada la faena, todo parece regresar al punto de partida, y sin embargo ha ocurrido un cambio que bien pudiera simbolizar el propio resultado de este testimonio crítico cinematográfico, en el cual la imagen en movimiento ha adquirido

un valor literario inestimable. El sermón del final, pronunciado el “Domingo de Resurrección” por un Conde de cabeza desnuda que se pasea entre otras cabezas cortadas, se va apagando lentamente ante la imagen de una de las estacas vacías. La música ha dejado atrás el contraste para convertirse en una especie de coro de tambores y gritos de libertad: Sebastián, el negro cimarrón, corre por el monte llevando consigo la palabra robada.

Aún sin pronunciarse temáticamente hacia el Caribe o la caribeñidad como contextos de la enunciación, en su descripción del contexto colonial de la isla, la imagen de Alea desnuda la voz afrocubana de su (epidérmico) valor folklórico tradicional para producir una fuente documental que no se limita a informar a la audiencia, sino que interviene y actúa como un nuevo tipo de agencia, algo que sucede de manera análoga en la reconstrucción histórica del barrio de Port of Spain en la célebre novela de Naipaul. En este gesto se encierra la misma disposición hacia la visión caribeña de *Miguel Street*, como una realidad en la que convergen de manera inevitable la perspectiva historicista que refleja, por ejemplo, en la precisión histórica del perfil de la plantación, y la poeticista, ampliamente demostrada mediante la frágil objetividad de la enunciación. La huida simbólica con la cual concluye el film de Alea, anuncia el comienzo de un largo y necesario proceso de reconstrucción del patrimonio cultural de la isla que debe comenzar con la creolización de sus modelos de representación, e inevitablemente, con la liberación del legado afrocubano de sus ataduras puramente estéticas, y la exhumación de una realidad histórica local que es parte indisoluble del gran cauce cultural caribeño.

### Obras citadas

Blasini, G. M. "Caribbean Cinematic Créolité." *Black Camera* 1.1 (2009): 70-90.

Chanan, Michael. *Cuban Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota, 2004. Print.

Eco, Umberto. *La Definición Del Arte*. Barcelona: Ed. Martínez Roca, 1970. Print.

Harvard, John C., ed. "The Typological Rhetoric of Tomás Gutiérrez Alea's *La última Cena*." *Hipertexto* 7. Invierno (2008): 58-67.

Hedges, Inez. "'Forward Dreaming' in Cuban Film: The Work of Tomás Gutiérrez Alea." *Socialism and Democracy* 27.2 (2013): 65-81. Print.



*Polifonía*

Henry, Paget. *Caliban's Reason: Introducing Afro-Caribbean Philosophy*. New York: Routledge, 2000. Print.

Mustafa, Fawzia. *V.S. Naipaul*. Cambridge: Cambridge UP, 1995. Print.

Naipaul, V. S. *Miguel Street*. New York: Vintage International, 2002. Print.

Santana, Astrid. "Variaciones de Calibán en el cine de Tomás Gutiérrez Alea".  
Notario, Luis A, and Bruce Paddington. *Explorando el cine caribeño*. La Habana, Ediciones ICAIC, 2011. Print.