



HAL
open science

Tomás Gutiérrez Alea: documental versus ficción

Nancy Berthier

► **To cite this version:**

Nancy Berthier. Tomás Gutiérrez Alea: documental versus ficción. Archivos de la Filmoteca, 2008, Cine y revolución en Cuba: luces y sombras, 59, pp. 112-127. hal-03964206

HAL Id: hal-03964206

<https://hal.science/hal-03964206>

Submitted on 13 Aug 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Tomás Gutiérrez Alea: documental *versus* ficción

NANCY BERTHIER

Cumbite (T. Gutiérrez Alea, 1964)



1. La lista aquí presentada no es exhaustiva. Solamente mencionaremos aquí los estudios que han intentado definir —o presentar— los contornos de la obra del cineasta, sea individual, sea colectivamente.

2. NANCY BERTHIER: *Tomás Gutiérrez Alea et la Révolution cubaine*, París, Cerf-Corlet, 7e Art, 2005.

3. PAUL A. SCHROEDER: *Tomás Gutiérrez Alea, Dialectics of a filmmaker*, New York, Routledge, 2002.

4. SANDRA HERNÁNDEZ (dir.): *Tomás Gutiérrez Alea y el cine cubano: una estética en/de la revolución*, Nantes, CRINI, Voix off n. 5, 2003.

5. EMMANUEL LARRAZ (dir.): *Voir et lire Tomás Gutiérrez Alea*, Dijon, Hispanística XX, 2002.

6. *Tomás Gutiérrez Alea, poesía y revolución*, Filmoteca canaria, 1994.

7. JOSÉ ANTONIO ÉVORA: *Tomás Gutiérrez Alea*, Madrid, Cátedra, Signo e imagen, 1996.

8. AMBROSIO FORNET (ed.): *Alea, una retrospectiva crítica*, La Habana, Editorial Letras cubanas, 1987.

9. SILVIA OROZ: *Los filmes que no filmé*, La Habana, Editorial Unión, 1989.

10. LUCIANO CASTILLO: *A contraluz*, Santiago de Cuba, Editorial Oriente, 2005, págs. 33-52.

11. *Ibid.*, pág. 52.

Tomás Gutiérrez Alea es, sin lugar a dudas, el cineasta cubano que más interés ha despertado, tanto en Cuba como a nivel internacional. En efecto, su obra, que se desarrolla esencialmente después de 1959, se puede considerar como una de las más representativas de la manera en que, con la Revolución cubana, el cine nacional supo alzarse a la altura del mejor cine internacional con películas como la emblemática *Memorias del subdesarrollo* (1968), aunque, por supuesto, el cine de Tomás Gutiérrez Alea dista de contener cuanto se hizo a nivel cinematográfico en Cuba después de 1959. Si se observa detenidamente la abundante producción crítica en torno a su obra, salta a la vista el hecho de que lo que más se ha puesto de realce en ella es su vertiente ficcional. Muy pocas veces se ha estudiado como tal la parte documental del cine de Titón, con excepción del mediodmetraje *El Mégano* (1955), codirigido por Julio García Espinosa. Los libros monográficos actualmente existentes sobre su obra¹ analizan la obra de Tomás Gutiérrez Alea fundamentalmente a partir de sus ficciones, tanto los ensayos, incluyendo el mío, *Tomás Gutiérrez Alea et la Révolution cubaine*², o el de Paul Schroeder, *Tomás Gutiérrez Alea, Dialectics of a filmmaker*³, como las obras colectivas, por ejemplo *Tomás Gutiérrez Alea y el cine cubano: una estética en/de la revolución*⁴ o *Voir et lire Tomás Gutiérrez Alea*⁵. En cuanto a los demás textos generales de —o sobre— el cineasta, abordan la cuestión solamente de modo marginal: tal es el caso de la antología *Tomás Gutiérrez Alea, poesía y revolución*⁶, de la recopilación de textos, artículos y entrevistas, *Tomás Gutiérrez Alea* de José Antonio Evora⁷, de la recopilación de artículos, *Alea, una retrospectiva crítica*, de Ambrosio Fornet⁸, o de la entrevista con Silvia Oroz, *Los filmes que no filmé*⁹. Que sepamos, a la hora en que escribimos, uno de los pocos textos que se encaran con la vertiente documentalista de la obra de Tomás Gutiérrez Alea es un artículo de Luciano Castillo, “Dialéctica del documentalista”¹⁰. Sin embargo, más que estudiar sus documentales como tales, el autor enfoca sobre todo la manera en la que “la persistencia de su mirada documental siempre constituyó [para él] motivo de inquietud”¹¹ y analiza los sutiles procesos de hibridación presentes en su obra ficcional, en particular en *Memorias del subdesarrollo*, *Historias de la Revolución* (1960), *Cumbite* (1964) y *Hasta cierto punto* (1968). El objetivo de nuestro breve estudio no es, ni mucho menos, rehabilitar esta parte de la obra del cineasta y conferirle un papel que tal vez no tenga en su filmografía, sino

tratar de entender por qué motivos ha sido tan reiteradamente apartada a la hora de dar cuenta de las grandes características de su filmografía.

Esta carencia no es casual y se puede justificar fácilmente por unos motivos de muy variada índole. En mi estudio sobre la obra ficcional de Tomás Gutiérrez Alea, justificaba el hecho de que no incluía en él su parte documental de la manera siguiente: “porque su producción documental, paralela a la realización de ficciones, después de 1959, invita a plantear el problema de la doble articulación del cine cubano posrevolucionario de modo muy específico, distinto de su producción ficcional, y cuyo análisis se merecería un estudio aparte. Sea por sus relaciones con las determinaciones políticas, por su modo de distribución, o incluso, por su estética, el documental no cumple con las mismas funciones sociopolíticas que la ficción”¹². Retomemos de manera algo más profundizada estos elementos. En primer lugar, está el sencillo problema de la relativa “invisibilidad” de la producción documental del cineasta. La cuestión de la accesibilidad a las fuentes, aunque pueda parecer a primera vista algo irrisorio, es de tener en cuenta en la historiografía del cine. Los documentales, sobre todo cuando son cortometrajes, suelen tener una distribución mucho más aleatoria y puntual que las ficciones, a fortiori cuando se les quiere ver tiempo después de su realización. El mercado sigue regido por una jerarquía que privilegia los largometrajes y en particular las ficciones a nivel de distribución y de conservación. Incluso hoy en día, en que la circulación de los filmes es facilitada por los nuevos medios de reproducción, el acceso a los documentales de cortometraje sigue siendo difícil, aunque ya no del todo imposible. En mi propio caso, pude ver por primera vez documentales de Tomás Gutiérrez Alea durante un viaje a Cuba en los noventa, introducida por Arturo Agramonte en los archivos del ICAIC. Conseguí ver o tener copias de los demás paulatinamente, mientras que en cambio obtuve con bastante facilidad unas copias de las ficciones de Tomás Gutiérrez Alea. El éxito de estas y su mayor “visibilidad” las convirtió naturalmente en el abanderado de su filmografía.

El segundo motivo que puede dar cuenta de la ausencia de toma en consideración de los documentales de Titón es su repartición en su obra. Si aislamos las películas que dirigió solo, llegamos a 4 títulos: *La toma de La Habana por los ingleses* (1958), *Esta tierra nuestra* (1959), *Asamblea general* (1960) y *Muerte al invasor* (1961). Lo cual es muy poco, comparado con sus 13 ficciones (11 largometrajes para el cine y dos medimetrajes para la televisión), realizadas entre 1960 y 1995. Se suelen añadir en su filmografía 3 documentales inconclusos, *Movimiento por la paz* (1948), *Primero de Mayo* (1949) y *La batalla de Guisa* (1974), sobre los cuales hoy en día se poseen pocos datos. Por fin, las filmografías incluyen también en su quehacer un tercer grupo de películas documentales

12. NANCY BERTHIER: *Tomás Gutiérrez Alea et la Révolution cubaine*, op. cit., pág. 8.

en las que participó, *El Mégano* (1955, con Julio García Espinosa), *El arte del tabaco* (1974, en cuyos títulos de crédito figuran, además de Tomás Gutiérrez Alea, Mario García Joya, Rolando Baute, Pepín Rodríguez, Enrique González, René Ávila y Guillermo García) y *El camino de la mirra y el incienso* (terminado en 1978 por Constante Diego y en la que intervinieron también, según los títulos de crédito, Jesús Díaz, Jorge Giannoni, Francisco León, Constante Diego, Ivan Arocha, Roberto Bravo, Julio Simoneau, Adalberto Hernández, Ricardo López). Si los sumamos todos, llegamos a un corpus de 10 películas, 9 cortometrajes (la de mayor duración consta de 19 minutos) y un medimetraje, dirigidas —o en cuya dirección participó— entre 1948 y 1978.

Cuatro documentales son anteriores al 59, en un periodo en que todavía no había dirigido ficciones: *Movimiento por la paz* (1948), *Primero de mayo* (1949), *El Mégano* (1955) y *La toma de La Habana por los ingleses* (1958). Cumplieron naturalmente un papel clásico de aprendizaje en su periodo de formación. Los 6 siguientes se reparten irregularmente en el periodo que va del año 1959 hasta el año 1978. Observamos que su práctica del documental va decreciendo según va afirmándose en el campo de la ficción, hasta desaparecer por completo como tal a finales de los setenta mientras que siguió haciendo largometrajes de ficción hasta el año 1995. En la parte más floreciente de su obra, posterior a la revolución, el cineasta privilegia sin lugar a dudas la ficción.

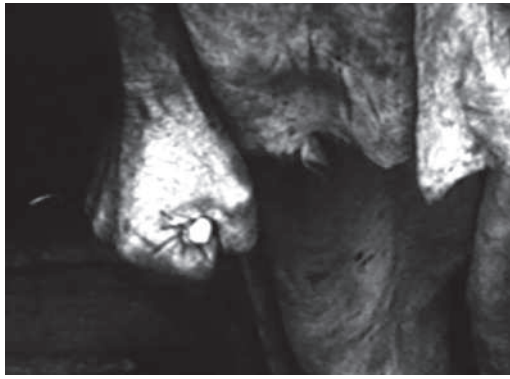
A ello se añade el hecho de que varios de estos documentales son, como lo señalamos, el fruto de una colaboración con otros directores¹³, lo cual dificulta su apreciación respecto con la estética propia de Tomás Gutiérrez Alea considerado como autor. En estas obras colectivas, no resulta fácil determinar lo que realmente es, o no es, de él. Si de hecho, también practicó la codirección para algunas de sus ficciones (con Juan Carlos Tabío en *Fresa y chocolate* [1994] y *Guantanamera* [1995]), la situación era distinta, justificada por el estado de salud del veterano director y aunque la influencia de Tabío se puede notar en estas películas, la tónica la impulsaba indudablemente Titón.

Está bastante claro, a partir de ahí, que, aunque esté presente en su filmografía, el documental no desempeña en ella un papel clave y, como lo escribe con razón Luciano Castillo, “la vocación del cine para mostrar la realidad, no tal como uno la ve sino como la imagina, terminó por convencer al joven Tomás Gutiérrez Alea de que ese era el único medio de expresión capaz de encauzar sus múltiples inquietudes artísticas”¹⁴. Cabe preguntarse entonces qué papel tiene el documental en la obra cinematográfica del cineasta cubano.

Desde un punto de vista teórico, si una de las mayores preocupaciones de Titón es la relación que mantiene el cine con la realidad, sin embargo, pocas veces teoriza sobre el documental como tal. En su ensayo *Dialéctica del espectador*, donde

13. A los tres que señalamos arriba, tal vez habría que añadir los documentales inconclusos.

14. LUCIANO CASTILLO: *A contraluz*, op. cit., pág. 34.



más profundizó su teoría del cine, escrito además en un momento en que ya se manifestaba a las claras su preferencia por la ficción, esboza una teoría de los géneros que nos ayuda a entender el papel y la función que le asigna al documental. En el capítulo titulado “Del espectáculo en su sentido más puro al ‘cine de ideas’”, precisa “algunas de las peculiaridades de los géneros básicos cinematográficos”¹⁵, por una parte, el noticiero, el cortometraje (documental o de ficción) y por otra parte, el largometraje “generalmente de ficción”. Notemos de entrada su visión muy simplificadora de los géneros, que no entra en matices (comedias, dramas, etc.). En realidad, lo que interesa a Tomás Gutiérrez Alea es reflexionar sobre los géneros a partir de lo que se presenta por aquel entonces como “la programación normal en los cines [que] generalmente se compone de un noticiero, un documental (o reportaje) de cortometraje y un largometraje de ficción”, viendo de qué modo, en el marco de una reflexión más general sobre las relaciones entre cine y realidad, representan “distintos niveles de mediación que lo aproximan o alejan de la realidad”.

Define primero el noticiero, que según él transmite “la noticia directa sobre acontecimientos de la realidad del momento”. Lo que lo caracteriza es primero su valor informativo —o “cognoscitivo”—, de reflejo de la realidad, que funciona tanto en el momento de su estreno como después, “como testimonio de una época”. Domina también en él un valor político en la medida en que, aunque no realice “un análisis profundo de la significación de los hechos, [...] ya desde su misma selección y forma de exponerlos, se está manifestando un criterio político y, evidentemente, ideológico”. Si el noticiero no carece de una dimensión estética, esta queda en una relación de subordinación a los “aspectos ideológicos (políticos) y cognoscitivos”. Según Tomás Gutiérrez Alea, el cortometraje tiene puntos en común con el noticiero, tanto en su vertiente documental como ficcional, al presentar dimensiones políticas y cognoscitivas, pero difiere de él en la medida en que su mayor duración “presupone una estructura más elaborada que la del noticiero y una mayor complejidad en el tratamiento del tema”. Por consiguiente, el aspecto estético cobra en él más relieve, aunque siempre en una relación de subordinación a los demás, y “su vigencia —su trascendencia— es mayor”. En cambio, en el último género considerado, el largometraje, la jerarquía de estas categorías se invierte. Tanto el documental (“modalidad menos frecuente”) como la ficción (excluyendo el cine didáctico, un género aparte), se caracterizan por su inscripción en “los marcos del cine-espectáculo”, motivo por el cual ha de dominar en ellos, según el cineasta, el valor estético. Las dimensiones políticas o cognoscitivas van subordinados a este: “si [el espectador] recibe algún conocimiento, este es de otro orden y no constituye la motivación fundamental”.

15. TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA: *Dialéctica del espectador*, La Habana, Ediciones Unión, 1982, los fragmentos del texto citados están sacados de las págs. 17-20.

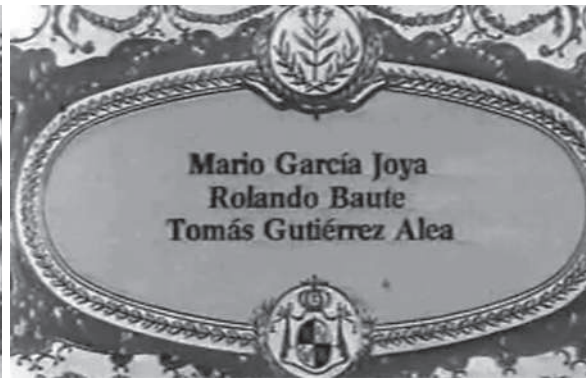
Se percibe aquí muy claramente que, según Alea, existe una línea divisoria muy marcada entre, por una parte, noticiero y cortometraje, y, por otra parte, largometraje, esencialmente de ficción, en su modo de acercamiento a la realidad. Aunque los valores político, informativo o cognoscitivo predominante en la primera categoría le confieran una relación de inmediatez respecto con el referente que, a primera vista, parezca situarlo más en el terreno de la realidad, sin embargo, no por ello da mejor cuenta de ella. Muy al contrario, el cineasta subrayó reiteradamente las ventajas que encierra la ficción respecto con la representación de la realidad, como en esta entrevista del año 1985:

La ficción te permite abundar más en la realidad desde un punto de vista analítico. En ella se utilizan ciertos aspectos de la realidad con el propósito de mostrarla en otros más generales, pues opera con abstracciones que nos invitan a sacar conclusiones más abarcadoras, para luego volver a la realidad enriquecidos por una experiencia emotiva¹⁶.

La relación de la ficción con la realidad no es directa sino dialéctica. La capacidad de la ficción para dar cuenta de ella radica no en el mero reflejo sino en la manera en que la reelabora para acercarse mejor a ella. Por otra parte, la dimensión estética, predominante en la ficción, permite la presencia de una distancia crítica, perfectamente asumida, que conduce no a la representación de la realidad sino a su cuestionamiento. El objetivo no es el conocimiento sino la reflexión. Mediante la ficción, concebida de este modo, el cineasta paseará su mirada sobre la realidad cubana post-revolucionaria durante casi cuatro décadas.

A partir de este planteamiento, la obra ficcional del cineasta Tomás Gutiérrez Alea, realizada entre el año 1960 (*Historias de la revolución*) y el año 1995 (*Guantanamera*), en su intento de asumir esta relación crítica con la realidad, ha contribuido a proponer una nueva definición del cine de compromiso, al situarse dentro de la Revolución y por consiguiente, defenderla, pero desarrollando a la vez constantemente un espíritu crítico que, a pesar de ser consustancial a la propia ética revolucionaria, consiguió evitar el mero maniqueísmo propagandístico. Si en sus treinta años de creación cinematográfica, Tomás Gutiérrez Alea evolucionó bastante en su producción ficcional tanto a nivel temático como estético y en sus relaciones con el referente revolucionario (cambiante también, por cierto), no deja de ser un ejemplo de cineasta comprometido para quien la defensa de la Revolución se llevó a cabo dentro del marco de unas interrogaciones estéticas acerca del arte cinematográfico.

16. TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA, entrevistado por GARY CROWDUS: *Cineaste*, New York, vol. XIV, núm.2, 1985, págs. 27-28. Citado por JOSÉ ANTONIO EVORA en *Tomás Gutiérrez Alea: op. cit.*, pág. 99.



El arte del tabaco (T. Gutiérrez Alea y otros, 1974)

En su obra documental, en cambio, al subordinar el componente estético a los componentes político, informativo o cognoscitivo, Tomás Gutiérrez Alea practica un cine muy distinto. No se trata aquí de discutir el valor de esta parte de su obra, ni de valorarla, sino simplemente de poner de realce que no obedece a unos mismos criterios. Observemos primero que la mayor parte de sus documentales (o de los documentales en los que, aunque no los realizó, participó, e incluso de los inconclusos), se vinculan con la realidad respecto con unas intenciones políticas claras. Antes de la revolución, *Movimiento por la paz* y *Primero de mayo* son películas inconclusas cuyos temas, sin embargo, y condiciones de elaboración, trataban de reflejar el compromiso político de ciertos sectores de la sociedad (el Movimiento por la Paz en Cuba para la primera, la movilización del Día internacional del trabajo de 1949 para la segunda). *El Mégano*, sobre las difíciles condiciones de vida de los carboneros de la ciénaga de Zapata, realizado con Julio García Espinosa, aparte de su valor informativo, tenía un indudable valor político ya que se trataba de denunciar una situación para desembocar en una acción. *La toma de La Habana por los ingleses*, aunque con una temática histórica y producida en el marco de *Cinerevista*, tenía un valor político evidente, aunque indirecto, al acercarse a un episodio de la historia del país que había puesto de relieve el patriotismo de los criollos y una capacidad de resistencia que se manifestarían en las luchas por la independencia.

A partir de 1959, los documentales de Alea siguen ostentando ese mismo valor informativo y político. Ya no se trata de una lucha de oposición sino de una manifestación de apoyo a la revolución que se está produciendo y en la que el cineasta toma una parte activa. *Asamblea general* da cuenta de la primera declaración de La Habana, *Muerte al invasor*, de la batalla de Playa Girón, *La batalla de Guisa*, de la determinante victoria militar del Ejército Rebelde en la Sierra Maestra. *El camino de la mirra y del incienso* trata de la revolución yemenita, representada en su relación de proximidad con la revolución cubana. Por fin, *El arte del tabaco* es el único en tener un estatuto aparte, por dominar en él el aspecto informativo, unido a una dimensión estética que lo acerca más al grupo de películas de ficción.

En relación con sus temas, que, salvo *El arte del tabaco*, manifiestan un grado de compromiso con la realidad muy alto y una vertiente propagandística innegable, la estética de estos filmes, aunque con sus matices y diferencia, se caracteriza, a diferencia de sus ficciones, por una falta de ambigüedad y de sentido crítico. No son películas que inviten a una reflexión sino más bien a una empatía o adhesión del espectador. Estas películas ofrecen unos modos de narración y unas estéticas bastante distintas (unas se presentan como noticiarios, con una relación de contemporaneidad con la realidad histórica, otras son retrospectivas, por ejemplo).



Muerte al invasor (T. Gutiérrez Alea, 1961)

Pero en ninguna de ellas Tomás Gutiérrez Alea hace alarde de la inventiva que caracterizó, por lo contrario, su cine de ficción. Si sus películas no son del todo clásicamente didácticas, sin embargo, presentan todas las características del cine propagandístico más tradicional al apoyar una visión unilateral y no conflictiva y crítica de la realidad. Tal era el caso, antes de la revolución, de *El Mégano*. Tal es el caso de *Esta tierra nuestra*, con su narración clásica, su música grandilocuente y su uso de la voz en off presentando una visión maniquea de la realidad del campesinado para quien “los males han durado más de cien años”. Tal es el caso de *Asamblea general*: aunque prescindiera de la tradicional voz en off para dar cuenta del acontecimiento, intenta convencer, por la única fuerza de las imágenes guiadas por la voz del orador, Fidel Castro, que pronuncia la Primera declaración de La Habana, de la realidad de la democracia directa. Tal es el caso de *El camino de la mirra y del incienso*, en el que, aunque se trate de una realidad histórica distinta a la cubana, se valora por sus puntos en común con ella (un discurso de Fidel Castro los evidencia: “ellos igual que nosotros, ellos decidieron seguir también el camino del socialismo. El pueblo yemenita, como el pueblo cubano, es un pueblo combativo y entusiasta y como nuestro propio país, es un país pobre y subdesarrollado”). Con herramientas distintas, intentan convencer al espectador de una verdad. En su entrevista con Silvia Oroz, a la altura de finales de los noventa, declaraba:

*No me interesa un cine puramente de propaganda política porque es algo circunstancial, que solamente funciona en el momento de la arenga y no opera en un público amplio ni en todo momento*¹⁷.

Esta declaración traducía su rechazo del cine de propaganda clásico que de hecho no practicó en su obra ficcional, pero que sí está presente en la parte documental de su filmografía.

Este breve recorrido de la parte documental de la obra de Tomás Gutiérrez Alea evidencia el alejamiento en muchos aspectos de su parte ficcional. Los análisis que se hicieron de sus ficciones, que presentan una gran coherencia a pesar de que haya evolucionado en marcos muy distintos (géneros, temas, estilo, etc.), no sirven para dar cuenta de su parte documental. Esta falta de unidad entre obra documental y obra ficcional es algo bastante infrecuente para los cineastas que, como él, se han valido tanto del documental como de la ficción. Es como si convivieran dos Gutiérrez Alea en una sola obra cinematográfica. Esto se explica sin embargo si nos acordamos de su concepción de los géneros y de la frontera marcada entre ellos. Tal vez se pueda también explicar por la necesidad de expresar o recordar cinematográficamente su adhesión y apoyo a la revolución, cosa que,

17. Entrevista con SILVIA OROZ: *Los filmes que no filmé*, op. cit., pág. 86.



Asamblea general (T. Gutiérrez Alea, 1960)

en sus ficciones, resulta insuficientemente claro dada la dimensión crítica que desarrolló en ellas. En efecto, fuera tal vez de su periodo de formación, no tenía ninguna necesidad de hacer películas documentales y hubiera podido perfectamente contentarse con películas de ficción. En este sentido, su abandono del género documental como tal, después de 1978, tal vez se pueda interpretar como el final de la necesidad para él de recordar su apoyo a la revolución para ya contentarse con asumir plenamente la vertiente crítica y ficcional de su cine, ya sea porque a esas alturas ya no era necesario demostrarlo, ya sea porque su apoyo había dejado de ser tan claro.

Si una fractura aparece en la obra cinematográfica de Tomás Gutiérrez Alea entre documental y ficción como géneros, no obstante —como lo advertimos arriba— no impidió que el cineasta superase o resolviera esta contradicción mediante una práctica, dentro del marco de la ficción, de la hibridación genérica. Como bien lo ha puesto de relieve Luciano Castillo, a cuyo ensayo remitimos sobre el respecto, esta hibridación ha sido una de las características de su obra ficcional y, como tal, se vinculaba con lo que apareció como uno de los rasgos característicos del cine cubano, un gusto por la hibridez genérica. Con el documental —sea el suyo, sea el de otros— injertado en la ficción, podía Titón a la vez valerse de su fuerte arraigamiento a la realidad, de su peso de realidad, pero, al mezclarse con la ficción, era un elemento entre otros de una estética fundamentada en la ambigüedad. El propio Tomás Gutiérrez Alea apuntaba cierta jerarquía entre los dos :

En momentos de convulsión social, la realidad pierde su carácter cotidiano y todo lo que acontece es extraordinario, nuevo, insólito [...]. La dinámica del cambio, las tendencias del desarrollo, lo esencial, se manifiesta más directa y claramente que en momentos de relativo reposo. Por eso capta nuestra atención y en ese sentido podemos decir que es espectacular. Es cierto, lo más consecuente es tratar de apresar esos momentos en su estado más puro —documental— y dejar la reelaboración de los elementos que ofrece la realidad para aquellos momentos en que esta transcurre sin aparente alteración. Entonces la ficción es un medio, un instrumento idóneo para penetrar su esencia¹⁸.

El documental, si lo consideraba fundamental e incluso insustituible para una primera aproximación a la realidad, no dejaba de considerarse un instrumento, un medio, pero no un fin. Por lo menos así fue su práctica en su propio cine. También esto permite entender, más allá de lo que ya hemos comentado sobre este tema, la aparente ruptura estética entre su producción ficcional y su producción documental así como el papel poco relevante de este en su filmografía.

18. Citado por JOSÉ ANTONIO ÉVORA: *Tomás Gutiérrez Alea*, op. cit., pág. 97.



Esta tierra nuestra (T. Gutiérrez Alea, 1959)

Filmografía documental de Tomás Gutiérrez Alea

1948: *Movimiento por la paz* (inconcluso), 16mm, B/N, encargo del PSP

1949: *Primero de Mayo* (inconcluso), 16 mm, B/N, “participa como camarógrafo en la filmación de un documental sobre el Primero de mayo (inconcluso), auspiciado por el PSP”¹⁹

1955: Colabora en *El Mégano*, medimetro dirigido por Julio García Espinosa, 40 m., 16mm, B/N

1956-1959: Colabora en la dirección de *Cinerevista* (que aparte de cortos humorísticos y publicitarios, consta de pequeños documentales y reportajes)

1958: *La toma de La Habana por los ingleses* o (*La Habana, 1761*), 35 mm, B/N, *Cinerevista*

1959: *Esta tierra nuestra*, 19 m., 35 mm, B/N, Dirección nacional de cultura del ejército rebelde

1960: *Asamblea General*, 14 m., 35 mm, B/N, ICAIC

1961: *Muerte al invasor*, 15 m., 35 mm, B/N, Noticiero ICAIC latinoamericano. Actualidades cubanas e internacionales

1974: *El arte del tabaco*, 7 m., 35 mm, color, según los títulos de crédito, en colaboración con Mario García Joya, Rolando Baute, Pepín Rodríguez, Enrique González, René Ávila, Guillermo García, ICAIC

La batalla de Guisa (inconcluso), 16 m., BN (no figura en la biofilmografía de Ambrosio Fornet; según Luciano Castillo, aunque quedó inconcluso, “lo dirigió en fase de filmación”)²⁰

1978: *El camino de la mirra y el incienso* (inconcluso), 17m., 35 mm, color, según los títulos de crédito, en colaboración con Jesús Díaz, Jorge Giannoni, Francisco León, Constante Diego, Iván Arocha, Roberto Bravo, Julio Simoneau, Adalberto Hernández, Ricardo López, ICAIC. Según Luciano Castillo, “Titón asumió la dirección en fase de filmación en Yemen [...], terminado en 1978 por Constante (Rapi) Diego”²¹.

Nota: se añade a veces a esta lista la película *La sexta parte del mundo* (1977), en la que colaboró, pero su nombre no figura en los títulos de crédito del documental. Solo Julio García Espinosa aparece como director.

19. AMBROSIO FORNET (ed.): *Alea, una retrospectiva crítica*, op. cit., pág. 341.

20. LUCIANO CASTILLO: *A contraluz*, op. cit.

21. *Ibid.*

Tomás Gutiérrez Alea: documental versus ficción

En la obra cinematográfica de Tomás Gutiérrez Alea, uno de los cineastas cubanos más conocidos a nivel internacional, se suele destacar sobre todo su producción ficcional, que le dio fama mundial con títulos tan exitosos como *Memorias del subdesarrollo* o *Fresa y chocolate*. Sin embargo, el cineasta cubano también realizó una serie de documentales que a primera vista difieren mucho de su universo ficcional. El objetivo de nuestro breve estudio no es, ni mucho menos, rehabilitar esta parte de la obra del cineasta para conferirle un papel que tal vez no tenga en su filmografía, sino tratar de entender por qué motivos ha sido tan reiteradamente apartada a la hora de dar cuenta de las grandes características de su filmografía. Lo cual se hará analizando en su obra la manera con la que esta producción documental se vincula con la ficcional: documental versus ficción...

Palabras clave: cine cubano, documental, Tomás Gutiérrez Alea

Tomás Gutiérrez Alea: Documentary versus Fiction film

In trying to prove the existence of a consolidated school of thought regarding Cuban document Tomás Gutiérrez Alea, the internationally famous Cuban filmmaker, is best known for his fiction films such as *Memories of Underdevelopment* or *Strawberry and Chocolate*. However, he also made a series of documentaries that, at first sight, seem very different from his fiction films. In this brief essay, it is not our aim to argue that his documentaries deserve higher consideration, but rather to understand why they have been consistently ignored in discussions of the work of this outstanding filmmaker. In order to do this we look at how his documentaries are related to his fiction, by contrasting his documentary and fictional formats.

Key words: Cuban film, documentary, Tomas Gutierrez Alea