

# PALABRA Y PERFORMATIVIDAD EN LA ADAPTACIÓN FÍLMICA DE *GOBERNADORES DEL ROCÍO*\*

ASTRID SANTANA

EN EL AÑO 1967, A PARTIR DE UNA ENCUESTA SOBRE literatura y cine promovida por la revista *Cine Cubano*, Tomás Gutiérrez Alea apoyaba la variante por la cual la obra literaria solo es fuente de inspiración para un filme, y no un elemento definitorio de su realización en el caso de la adaptación cinematográfica, si bien, aclaraba, la influencia entre la literatura y el cine es “constante, variada y recíproca”, en la medida en que el segundo es un espectáculo que se nutre también de la pintura, de la música, de la poesía o del circo; a saber, de cualquier manifestación artística que como “arte total” pueda incorporar. El cine, arte multimedial por excelencia, acoge la literatura como un tejido con el que dialoga y del cual se sustenta, y no como una plaza cuya autoridad pulsa los hilos de su variación en un filme. Los intercambios entre uno y otra son fructíferos e inevitables; pero la sujeción temática o estructural entre ambas artes, la dependencia del oficio del cine al literario, no era para el director una postura creativa aconsejable. De la novela, apuntaba Alea, el cine se ha valido para aprehender los mecanismos de la narración; y del teatro, los recursos de su lenguaje para la conformación del espectáculo. La literatura, a su vez, ha ganado objetividad visual, ha sistematizado la observación externa de los acontecimientos y ha incorporado la síntesis del montaje, un recurso que no le es ajeno, pero que se moviliza en la escritura con las influencias del cine. La adaptación de una novela, según el director, ofrece mejores perspectivas, pues en el cine el acento está en la acción y en la posibilidad de moldear personajes a partir de sus gestos, su presencia, su relación con los objetos, recursos de expresión y orientación narrativa que ya forman parte del discurso novelesco.

Termina la encuesta con una pregunta sobre la jerarquía del narrador o del autor dramático en la realización cinematográfica, y Alea en este

---

\* Ponencia leída durante la jornada “Cumbite: 47 años de una película”, en el marco del Coloquio “Jacques Roumain: la estatura intelectual de un hombre”, Casa de las Américas, 6-7, noviembre, 2007.

caso responde: “la misma que el actor, el camarógrafo, el músico... Es un factor más de los que dispone el realizador para componer su obra.”<sup>1</sup> Aunque parezca una sanción discriminatoria, lo más notable de su opinión es que no llega a prescindir del escritor y lo incorpora a la responsabilidad colectiva que, bajo la batuta y la personalización de un realizador, debe desembocar en la composición del filme. Trabajos posteriores darán fe de la fertilidad creativa que lograba el director al tener como colaboradores en sus películas, en función de guionistas, a escritores como Edmundo Desnoes, Antonio Benítez Rojo y Senel Paz, que transformaron sus propias obras en libretos para el cine.

Alea demarca su postura como cineasta frente a un contexto de reflexión teórica que insiste en analizar la adaptación cinematográfica desde el paradigma de la fidelidad al “espíritu de la letra”. Por esta época acaba de editarse en Cuba el libro de Pío Baldelli *El cine y la obra literaria*, en el que se propone una catalogación de los filmes por tipos según su relación con el antecedente escrito y se fija la aparcería del filme y la obra literaria como la relación de mayor rendimiento en términos de adaptación, siempre que el filme esté dispuesto a seguir sus propios derroteros y con ello no vacíe la densidad de la escritura literaria. Sobre la obra literaria gravita el halo protector de la tradición, que le otorga los venerados atributos de la complejidad poética y la capacidad de sugerencia, la posible gradación de la descripción y el poder para involucrar al receptor desde lo que imagina y no desde lo que ve. Se hacen perceptibles otras opiniones que señalan los peligros de la “desadaptación” o “desnaturalización” de la esencia de la creación literaria, paralelas a aquellas que hacen resaltar el cine como un arte maduro e independiente, capaz de recrear con profundidad reflexiva una obra literaria.

Por su parte, aunque Alea no considera la literatura como un sustrato decisivo en la producción y las texturas de una película, su filmografía cuenta con numerosas contribuciones literarias. Sus diálogos con la literatura son diversos y guardan grados de compromiso dispares: desde *Historias de la Revolución*, en la que incorpora un fragmento de *El sol a plomo* de Humberto Arenal, o *Cartas en el parque*, que igualmente se funda en un pasaje de *El amor en los tiempos del cólera* de García Márquez; hasta la adaptación de cuentos como *Estatuas sepultadas* de Benítez Rojo, que amplía su argumento y muda de tono en *Los sobrevivientes*, o *El lobo, el bosque y el hombre nuevo* de Senel Paz, cuyo argumento, enriquecido, genera *Fresa y chocolate*. Con la misma soltura se mueve entre la adaptación de novelas como *Gobernadores*

---

<sup>1</sup> Tomás Gutiérrez Alea: “Sobre el cine y la literatura responden...”, *Cine Cubano*, año 7, no. 39, 1967, pp. 6-7.

*del rocío*, *La aventura de las doce sillas* y *Memorias del subdesarrollo*, y la elaboración ensayística en torno a textos históricos como *Una pelea cubana contra los demonios* de Fernando Ortiz o *El ingenio* de Moreno Fragnals, que da pie, con aquella célebre acotación sobre el conde de Casa Bayona y su capricho de Jueves Santo, a una película tan prolija como *La última cena*.

Todo ello lleva a pensar que la pertinencia del mapeo literario en el cine de Alea no puede limitarse a obras paradigmáticas como *Memorias del subdesarrollo* o *Fresa y chocolate*, una vez que su asunción de lo literario no se refleja en la superficie de los discursos textuales, sino en los diálogos culturales, mucho más amplios, que reflejan y permiten la fluencia de sus propios intereses como realizador.

*Cumbite*, preterida y con escasas menciones, película que ha sido considerada “menor” por la historiografía crítica dentro de la producción de Tomás Gutiérrez Alea, tiene como antecedente literario la novela *Gobernadores del rocío* de Jacques Roumain. Juzgada con un criterio tradicional, cuyo axioma primero reza que la palabra polisémica, matizada, supera las posibilidades de la imagen, sobre todo cuando esta ha sido concebida con cierta linealidad, *Cumbite* incita a explorar cómo esas traslaciones operadas del énfasis lingüístico hacia el énfasis audiovisual animan no un propósito experimental sino étnico y reivindicativo, propio de la época, de la región y del cineasta que acuña su autoría.

Desde el punto de vista argumental, la variación fílmica se atiene a los principales episodios de la novela y se conservan sus dos líneas temáticas más importantes: una, la oposición entre la predominancia del sentido religioso del *fatum*, planteado a través del ritual en la voz de Ogoun, y la actitud racionalista del sujeto hacedor, del interventor en la naturaleza que conoce la fuerza del cumbite y de los hombres sobre su propio destino; otra, la línea de los bandos encontrados, de la discordia familiar, que será franqueada por el amor. En la película se opera un proceso de simplificación sobre la sugeridora intertextualidad de la novela, si tomamos en cuenta que en el texto escrito se hace muy evidente la concurrencia de los mitos literarios y sus resonancias universales, usados como plataforma para la regionalización de los temas. Roumain imbrica los referentes literarios con la particularidad del contenido mito-poético de su propia cultura, y sobre este comportamiento encontramos signos textuales diversos. El personaje de Manuel tiene como fondo al héroe trágico de la era clásica, aquel que comete un exceso, cree fervientemente en sus propias fuerzas y se pierde por ello. Sus ecos se escuchan en el Prometeo encadenado, quien desafía a los dioses para entregar el fuego a los hombres, aun al costo de su propio sacrificio, o en el Edipo, que no

se detiene en la búsqueda de la verdad y que tiene confianza en su poder para modificar el destino. Manuel es el gran sacrificado, aquel que se entrega a la muerte para asegurar la esperanza de sus semejantes, y en su historia se sienten los rumores del nuevo testamento cristiano. Luego, tras la historia de Eros y Tánatos como complementos dramáticos, del amor imposible que llega a fraguar para verse después accidentado por la muerte, están Romeo y Julieta o Tristán e Isolda, parejas emblemáticas del tópico literario.

Las variaciones que realiza Roumain en los mitos archiconocidos de la cultura occidental, son fundamentales para entender el propósito de su obra. Manuel Jean-Joseph es un revolucionario, un elegido, un factor de cambio que deberá sucumbir por el beneficio definitivo de su comunidad y cuya tragedia personal ya no se clausura sobre sí mismo sino que extiende un camino de bonanza ante sus semejantes. Así como Anaise, fecundada, no lo seguirá a la muerte sino que propiciará, como símbolo final de la novela, el reconocimiento por parte del lector de la esperanza y el renacer. La muerte como cambio y no como fin, la muerte como voluntad de resurrección, que es un tópico caro a las religiones afrocaribeñas, resume el final de la obra que abre y cierra con Délira, la madre anciana del hijo pródigo, la madre que es espejo de la tierra, al inicio con los cabellos grises como el suelo de la sequía, y al final con la mano puesta sobre la vida que llega.

Precisamente estos ejes de fuerza narrativos son los que convocan a la realización de *Cumbite* en el año 1964. Desde el título, que alude a la necesidad de la combinación del esfuerzo colectivo para el triunfo y el regocijo de la comunidad, se establecen las prioridades de selección de Onelio Jorge Cardoso en su guión, rehechura que intenta hacer resaltar en el argumento original el valor de la acción y el compromiso mancomunados. Aunque Alea llegó a sentir que la película no estaba lograda, comentaba durante el rodaje que tendría que ver con nuestras propias luchas de la era revolucionaria y que, en esa medida, podía resultar interesante.

En *Cumbite* se opera una concentración de los sucesos y un desplazamiento de la intensidad narrativa hacia los “existentes” que, en términos de Seymour Chatman,<sup>2</sup> son entendidos como los personajes y los escenarios. Se reducen las acciones narrativas a aquellas que serán imprescindibles para el desenvolvimiento coherente de la historia y se organiza la trama a través de cuadros escénicos donde los diálogos tienen un valor fundamental. Sobre la yerba explainada

---

<sup>2</sup> Seymour Chatman: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A., Madrid, 1990.

donde se reproduce el poblado de Fonds-Rouge aparecen y confluyen los personajes como en un gran escenario homogéneo. Ya en la novela el diálogo directo asume diversas funciones: una, la de caracterizar a los personajes; otra, la de caracterizar las costumbres a través del intercambio y la conversación. En el diálogo, además, Manuel expone sus principios y establece conexiones con su pasado en Cuba, de manera que diagrama una dualidad de tiempos y espacios que respalda la disensión entre su pensamiento obrero, “adelantado”, y el pensamiento tradicional de la aldea.

En la película, a través de esta “teatralización” dada por la síntesis en la estructura narrativa, alcanzamos a reconocer una nueva intencionalidad, que apunta, desde la imagen y la ilusión de realidad propia del filme, hacia la divulgación del ser cultural caribeño y específicamente haitiano. En la puesta en escena Alea prioriza una poética naturalista tanto por la escenografía como por las actuaciones y caracterización de sus actores, algunos de ellos no profesionales. La idea de Derrida sobre la imagen cinematográfica no como reproducción sino como soporte de la cosa que en la pantalla es producida de nuevo “ella-misma ahí”,<sup>3</sup> es llevada hasta su sentido último en este filme, que convoca a la visualización del ser haitiano en su mayor intimidad, lejos de folklorismos, blanqueamientos o atenuaciones. La intención del director fue, sin dudas, acercarse al panorama de la pobreza haitiana sin mediaciones excesivas y vincular los fluidos literarios de la novela que marcan al guionista, con el contexto específico de su motivación.

Para Alea la representación de determinadas realidades muy ricas debía hacerse desde la proyección de su estado natural, pues la calidad cinematográfica es inherente a tales muestras sociales y culturales, que no necesitan demasiado empaque ficcional para constituir la expresión cinemática. Quizás por su oficio probado en el cine documental hasta ese momento (*Asamblea general*, 1960; *Muerte al invasor*, 1961), el director intentó reproducir fielmente la fisonomía de la pobreza y lo maravilloso en Haití para mostrarla en *Cumbite*. Contó para ello con la asesoría de René Depestre, poeta haitiano; con el estudio minucioso de fotografías y datos históricos; con la presencia de Ti-Bombon, otro hombre de origen haitiano que colaboró con el proceso de filmación y que llegó a pintar uno de los espacios, el bohío de Simidor, cuajado de arabescos e insinuaciones simbólicas. La recepción extranjera, la del otro que mira y descubre, casi por primera vez y a través de la pantalla, un mundo que no le pertenece, señalaba entonces la espontaneidad de la imagen en el acercamiento a la realidad, como una de las virtudes

---

<sup>3</sup> Jacques Derrida: “Le cinéma et ses fantômes”, *Cahiers du Cinéma*, no. 556, abril, 2001, pp. 75-85.

de *Cumbite*. “Rechazando todo artificio de estilo y todo floreo de lenguaje, Gutiérrez Alea se limita a mostrarnos a esos hombres en su indigencia y en sus frenéticas ceremonias vodú”,<sup>4</sup> escribe Marcel Martín en *Les Lettres Françaises*. La mirada de fuera localiza en el filme la presentación natural de la experiencia de la raza y la identidad, antes que sus valores de narración audiovisual.

Por su parte, en un artículo titulado “Mi posición ante el cine”, Alea expresaba sin mayor entusiasmo:

Encontré una adaptación que había hecho Onelio Jorge Cardoso de una novela haitiana y me pareció que era una cosa bastante lograda y que podía mostrar cosas interesantes. Así nació *Cumbite*, que ahora acabamos de terminar. Creo que puede resultar una película agradable, pero habrá que considerarla una película de “transacción” (no de transición) porque no brota de la necesidad de expresar algo, sino que es producto de una actitud simplemente profesional ante el cine.<sup>5</sup>

Si oponemos este juicio de autor a esa zona de la recepción que considera la película como una exposición franca de lo haitiano, concluiremos que su actitud “profesional” supone, igualmente, un posicionamiento orgánico frente a la cultura de nuestro hemisferio. El filme produce en imágenes una vuelta sobre “lo específico cultural” del ser haitiano que ya estaba en la novela, anclado sobre todo en la profusión lingüística y la atención a las costumbres, creencias y prácticas culturales de los pobladores de Fonds-Rouge. Si bien en *Cumbite* no aparece la trama conceptual de otras películas de Alea, o el marcado sarcasmo del ironista que podía llegar a ser, su reclamo sobre el negro, la religión, el rito auténtico, el canto de la haitiana que tiene la miseria como fondo escenográfico, avalan un cine de pocas concesiones al espectador modelo. No es el anclaje en la narratividad cinematográfica, con la exhibición de todos sus recursos discursivos, el núcleo creativo en *Cumbite*. La puesta en escena, compulsada por la estructura descrita, atiende ante todo a la “performatividad” que, combinada con las interlocuciones necesarias, ofrece una muestra temprana de la cultura caribeña en el cine cubano.

Los diálogos de los personajes en la película son muy cercanos a los que se producen en la novela. Los parlamentos de Manuel son bastante

---

<sup>4</sup> Marcel Martín: “Un mensaje de humanismo revolucionario”, en Ambrosio Fornet (selección, prólogo y notas): *Alea, una retrospectiva crítica*, Letras Cubanas, La Habana, p. 57.

<sup>5</sup> Tomás Gutiérrez Alea: “Mi posición ante el cine”, en Ambrosio Fornet (selección, prólogo y notas): ob. cit., p. 291.

fieles a los de su antecesor literario, y se insiste, principalmente, en el convencimiento del héroe sobre el trabajo colectivo como garante de la prosperidad futura. En *Cumbite* se opera esta suerte de teatralización que mucho tiene que ver con la performatividad como manifestación y exposición de la cultura haitiana. Será, a su vez, entendida como especular de la propia cultura cubana en el umbral de la primera década revolucionaria, sobre todo por el discurrir de la confrontación entre los embragues pasivos de la religión y los usos activos de la razón y el trabajo, que abrirían una brecha en el inmovilismo social de los pueblos subdesarrollados. La convicción de Manuel es ilustrada y, si se quiere, moderna, y encuentra el obstáculo de la tradición, tanto religiosa como familiar, para llevarla adelante. Sin embargo, al igual que en la novela, notamos que la tradición religiosa no es un mero factor de oposición a la voluntad del héroe, sino una instancia de vida cuya operatividad queda demostrada. El loa no miente, el loa no es una figuración; su palabra es previsor y certera.

En la base de lo performativo está actuar y “mostrarse” actuando, dado el reconocimiento empírico y consciente de una manera cultural de verse y representarse. Lo performativo está dado en una acción espontánea pero iterativa, que documenta según su manera de ser, de aparecer sobre la escena pública, la naturaleza de una formación cultural. La performatividad —aquello que es eventual y efímero, al decir de Manfred Pfister,<sup>6</sup> pero que forma parte integral del haber de un pueblo por su eslabonamiento cíclico en la conformación de una fisonomía propia— es uno de los primeros anclajes culturales que Alea representa y conceptúa en su cine.

Podríamos citar como elemento central de la exposición performática en *Cumbite*, la reproducción ciudadosa del ritual religioso, que ya tenía una importancia capital como resorte de la trama en la novela. El ritual es un suceso pero es al mismo tiempo un escenario religioso, pues allí se produce la actuación espontánea de sus integrantes y la manifestación del loa a través del cuerpo del hombre. Todo ritual contiene las expectativas de sus practicantes y la respuesta a ellas, más que como un suceso o una acción narrativa, como una “puesta en escena” del haber religioso donde se opera la manifestación de la divinidad y la recepción colectiva de su voz y su palabra. El ritual se convierte en epicentro del conflicto, pues Ogun se presenta y hace visible el futuro de Manuel; en el caso de la película, es también epicentro de la realidad reproducida con apetencias de verosimilitud. En el ritual, por demás, expresan los hombres en qué creen y por qué, cuáles son sus derroteros y sus esperanzas. Se filma en tiempo

---

<sup>6</sup> Manfred Pfister: “Teoría de la performatividad y del performance”, ciclo de conferencias ofrecido en el Centro Cultural Criterios, 2007.

real, incluso parece una secuencia demasiado larga si la confrontamos con el resto del filme; empero, su fuerza escénica es innegable por la reducción de los diálogos, la implantación de la música como marco sonoro y la desaparición momentánea de los personajes en el dominio de lo colectivo, en el flujo continuo de los rostros, en la multiplicidad. Cuando Alea pone en la pantalla las danzas, el sacrificio, el trance y la manifestación del loa, no solo responde a una necesidad argumental, sino también a una necesidad expositiva; no solo quiere contar sino también, o principalmente, mostrar.

Después del ritual religioso, el nuevo punto climático en el ofrecimiento de lo performático será el propio cumbite. La realización colectiva del milagro del agua por obra del trabajo que será coronado con un poema de Depestre: “La flor comienza, / unamos nuestras manos, / Manuel ha muerto / y ahora es un canal para que corra el agua. / La flor comienza. El viento sopla en las velas del cumbite. Manuel es el camino del agua que mata nuestra sed.” A manera de enlace cíclico volvemos a encontrar explícitamente el tema de la muerte que engendra la vida; el tema del sacrificio anunciado por el loa que da cumplimiento y cierre, con el derramamiento de la sangre, al tiempo de la muerte, obligado a ceder paso al tiempo de la resurrección. La cámara se mueve por entre hombres y mujeres, enfatiza la espontaneidad del suceso, toma primeros planos de los rostros y las manos: son captados el baile, el canto, la obra del canal bajo el sol, el sudor de los que trabajan, las miradas de los que presencian, finalmente el agua que corre y la euforia colectiva.

Entre las condiciones de lo performativo están la teatralización o escenificación, la exhibición de la materialidad y del actuar por encima de la palabra, la conciencia de lo mostrado, su carácter de proceso irrepetible y abierto que permite la improvisación o la actuación espontánea, la pérdida del límite entre la verdad y el simulacro. Todo ello está presente en el ritual religioso y el cumbite que son mostrados en la película. Por su textura documental y la actuación improvisada de un elenco no profesional, en el que la mayoría de los participantes son haitianos o descendientes de haitianos, la simulación de la ficción se vuelve un proceso vivencial, la repetición real de lo real que es captada por el lente. En estas condiciones, la representación deja de ser artificiosamente controlada por un guión y se torna imprevisible: las deidades encarnan, a su tiempo, la gestualidad corporal; los rostros no atienden a una orden del director, emergen y lo sorprenden mientras filma. En contraposición al ritmo lento del grueso de la película, estas secuencias poseen un ritmo mucho más ágil tanto por su disposición coral —en la que los extras, los desconocidos, los personajes innominados asumen el protagonismo— como por los movimientos danzarios y la música; e igualmente por el montaje fragmentario que no permite planos

demasiado largos, sino cortos y sucesivos, nutridos por la fotografía espontánea, que movilizan la narración.

Fuera del ritual, la *mimesis* o reproducción de la acción propiamente dicha (la “mostración” del mundo y los eventos de la ficción, en términos de Jost y Gaudreault)<sup>7</sup> cobra una intencionalidad señalada, pues no es solamente una operación consustancial al cine a la hora de contar una historia, sino una operación con un marcado carácter expositivo-identitario. En consonancia con la afirmación temprana del sujeto periférico que se produce en la década del sesenta en Cuba, *Cumbite* ofrece al espectador la primera puesta en escena con actores negros y lo hace con un tema marcadamente étnico. En este sentido se unifica en intención, por ejemplo, con la escritura de la obra *María Antonia* por Eugenio Hernández en 1964 o el documental *Historia de un ballet (Suite yoruba)* de José Massip que en 1962 verifica la primera vez que suben a la escena teatral de la Isla los bailes afrocubanos, por obra del coreógrafo Ramiro Guerra.

El escenario cubano de la década del sesenta resultaba para Alea de una calidad cinematográfica indiscutible y así lo refiere en su texto *Dialéctica del espectador*:

Los hechos por sí mismos mostraban en su superficie los cambios profundos que se sucedían a un ritmo que nadie hubiera podido prever. De manera que al cine casi le bastaba simplemente registrar los hechos, apresar directamente algunos fragmentos de la realidad, testimoniar lo que sucedía en la calle, para que esa imagen proyectada en la pantalla resultara interesante, reveladora, espectacular.

A propósito, extiende la idea en una nota explicativa:

Y es que 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.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> André Gaudreault y François Jost: *El relato cinematográfico*, Paidós, Barcelona, 1995.

<sup>8</sup> Tomás Gutiérrez Alea: *Dialéctica del espectador*, ICAIC, La Habana, 1978, p. 3.

La noción de “espectacularidad” de Alea no se ciñe a la tradicional visión que entronca con los niveles de producción o saturación de recursos comerciales en el cine. Lo espectacular está fundamentado por la irrupción de lo nuevo o lo insólito en un medio social que ha permanecido en relativo reposo. El ritual y el cumbite —en los que las dinámicas colectivas se exageran, los cantos devuelven al hombre al enardecimiento y se ejecuta cualquier desviación del acontecer cotidiano— pueden ser una manifestación de esa espectacularidad. Si bien estamos en presencia de una obra de ficción, vemos como la apariencia extrema de realidad documental y la necesidad de mostrar la cultura negra sin entelequias, como un “espectáculo” afirmativo de lo propio, es una prioridad en esta película. Mostrar y mostrarse, al mismo tiempo, serán urgencias típicas de aquellos años para la graficación de un nuevo paradigma social, y el cine, como arte de la visualización, acoge rápidamente ese propósito. Queda *Cumbite* como testimonio artístico de esas primeras voluntades épicas y boceto de las intenciones de Alea como cineasta que serán explayadas en películas posteriores.

*Astrid Santana, profesora de la Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, estudia la cinematografía de Tomás Gutiérrez Alea.*