

Mise en abyme, parodia y violencia en *La última cena* de Tomás Gutiérrez Alea

CAROLINA RUEDA
University of Pittsburgh

La inserción de una segunda puesta en escena dentro de la puesta general de un filme es una técnica estructural que ha sido utilizada desde los inicios del cine como un recurso de transmisión de puntos-de-vista diferentes y contradictorios.¹ Por un lado está la puesta en escena del personaje/actor que crea una situación ficticia o teatral dentro de la historia, y por otro, la del director/autor del filme, que generalmente contiene el mensaje global que se quiere transmitir al espectador. Consciente de esta dicotomía, este ensayo presenta un análisis de forma y contenido de una secuencia fílmica —la celebración eucarística— presente en la película *La última cena* del cubano Tomás Gutiérrez Alea. Se observará la manera cómo significantes y códigos visuales adquieren doble sentido dependiendo desde donde consideremos que se acentúa la emisión del discurso fílmico. Se analizará también el punto de giro del filme en

el cual el discurso del opresor es reemplazado por un discurso proveniente de la ideología del subalterno africano. Por último, se presentará una referencia al sentido de violencia por parte del sujeto subalterno a partir de la crítica postcolonial de Frantz Fanon.

En *La última cena*, Tomás Gutiérrez Alea se comunica —a manera de ventrílocuo— a través del actor llamado a representar al conde de Casa Bayona. Este tipo de discurso corresponde a “técnicas de evaluar, ironizar, confirmar o contradecir los pensamientos, percepciones y comportamiento del personaje” (Stam 85). De esta manera se entreteje una dialéctica —ficción sobre ficción— afín al “mirror effect” del mise en abyme², en el sentido de que el autor problematiza el hecho histórico al crear diferentes niveles de comunicación reflexiva en la estructura narrativa. La existencia de un personaje ficticio que crea su propia puesta en escena —la cual hace parte de la puesta general del filme—, establece una dinámica persistente de comunicación reflexiva y de refracción entre los dos agentes: autor y personaje.

¹ En este ensayo, puntos-de-vista se refiere a “the optical perspective of a character whose gaze or look dominates a sequence, or, in its broader meaning, the overall perspective of the narrator toward the characters and the agent, inscribed in the text, who relates or recounts the events of the fictional world” (Stam 83).

² “The definition of fiction as essentially self-reflexive, a mirror turned inward on itself, is of course the concept of mise en abyme” (Carol 172).

En *La última cena* lo dicho se establece a través del personaje del conde, seguido de las variadas reflexiones personales expuestas por algunos esclavos y finalmente a través del monólogo del esclavo Sebastián, el cual sugiere la postura ideológica del director en torno al colonialismo. Cada uno de los actores que hacen parte de esta dinámica ocupa una posición lógica y ontológica diferente a la cual se refleja y choca continuamente, tal como se repite una imagen reflejada en un espejo. La postura ideológica ambicionada se cristaliza durante este ir y venir de enunciados. Este efecto instala a la película en un parámetro de conflicto con ella misma e induce al espectador a asumir una mirada crítica.³

La última cena presenta un comentario en torno a la situación de esclavitud que fue parte de los ingenios azucareros en Cuba, tema que Gutiérrez Alea considera ha sido ignorado o distorsionado en los estudios de carácter histórico escritos por la clase burguesa del período histórico de la República cubana. Para su investigación, se apoya en el notable libro *El Ingenio* del autor cubano Manuel Moreno Fragnals (La Habana, 1964), del cual extrae un suceso puntual que aconteció en un ingenio azucarero en los últimos años del siglo dieciocho. Cabe señalar que en esta época se multiplicaba de manera notable la importación de esclavos para trabajar en los cultivos de caña de azúcar. La siguiente reflexión de Moreno Fragnals ilustra el ambiente que se vivía en el ingenio, en esencia, la atmósfera de sumisión de los esclavos, lograda por medio del adoctrinamiento religioso:

Es la época en que los ingenios tienen santos patronos y los productores creen en Dios.

³ Con respecto al efecto *Mise en Abyme* en la literatura, Jean-Joseph Goux en su ensayo "The Pure Novel and the *Mise en Abyme*", sobre Gide's *The Counterfeiters* dirá: "Writing within writing ... is the fundamental stratagem making it possible to resolve the eternal conflict between the facts presented by reality and the ideal reality, by exposing this conflict" (70-71).

Como hay tiempo sobrante, las horas dedicadas a la misa, al catecismo o al rosario no son robadas a la producción ni afectan los costos. Y a la larga se obtiene la mayor tranquilidad de conciencia y una no despreciable seguridad de que los esclavos estén más sumisos. (116)

Para el propósito que nos ocupa en este ensayo, se adjudicará el nombre de *puesta en escena del conde* a la representación de la cena del Jueves Santo diseñada por él. Esta puesta contiene su discurso y las herramientas que él utiliza con el propósito de "lavarse las manos" en cuanto a la opresión en que viven los esclavos del ingenio. Se conferirá el nombre de *puesta en escena del director* al escenario estético que éste propone y que transmite al espectador una perspectiva global, anticolonialista.⁴ El encuentro de estas dos puestas en escena y los discursos contenidos en ellas son ideológicamente opuestos. Esta oposición genera una continua resignificación paródica.

En *la puesta del director*, en primer lugar, es importante observar la colocación de los significantes visuales que componen el plano principal del encuadre. En él se encuentra una gran mesa colocada intencionalmente en el centro del espacio a la manera Brechtiana de *tableau*.⁵ El conde ocupa la posición central y los esclavos lo rodean. Todos los elementos

⁴ Cabe recalcar que en esta película "the mise en scene is modelled after Leonardo da Vinci's *The Last Supper*, thus underscoring the count's identification with Christ" (Schroeder 81).

⁵ Según Barthes, el *tableau* brechtiano "is a pure cut-out segment with clearly defined edges, irreversible and incorruptible; everything that surrounds it is banished into nothingness, remains unnamed, while everything that it admits within its field is promoted into essence, into light, into view. ... the tableau is intellectual, it has something to say (something moral, social)...[and] offered to the spectator for criticism" (71, 75). Para más información sobre este término ver *Image-Music-Text* de Barthes.

de utilería están situados estratégicamente en una perspectiva dirigida hacia el centro.

Por otro lado, se distingue en el contenido narrativo una suerte de ambigüedad o doble significación interpretable a la luz de la teoría del discurso novelístico bakhtiniano, específicamente con relación a la noción de *construcción híbrida*: “an utterance that belongs to a single speaker, but that actually contains mixed within it, two utterances, two languages, two semantic and axiological belief systems” (304).

En el siguiente parlamento el conde se presenta solidario y generoso:

CONDE: Todo esto es para ustedes. Hoy Cristo se reunió con sus amigos, con los santos, sus discípulos, para despedirse de ellos.

Seguidamente su discurso refleja un sutil cambio de tono e intención:

CONDE: Alguien tiene que sacrificarse por toda la humanidad que sufre, alguien cargará con el castigo de Dios sin protestar, en silencio por todo lo malo que el hombre hace.

Resulta revelador comparar la noción bakhtiniana de *construcción híbrida* con la noción de *hibridez* de críticos culturales como Homi Bhabha.⁶ Para Bhabha, la ambigüedad implícita en la hibridez en el discurso colonialista, sugiere un debilitamiento del mismo y puede proveer al sujeto subalterno de un espacio de resistencia y subversión; es decir, la hibridez se convierte en una manera de resistir y subvertir estructuras de poder.

⁶ Con hibridez me refiero a “originally naming something or someone of mixed ancestry or derived from heterogeneous sources...The term has been employed in postcolonialism particularly in the work of Homi Bhabha, to signify a reading of identities which foregrounds the work of difference in identity resistant to the imposition of fixed, unitary identification which is, in turn, a hierarchical location of the colonial or subaltern subject” (Wolfreys, Robbins & Womack 42-43).

En *La última cena* la transición entre uno y otro discurso no está claramente delimitada. Por ejemplo, una mezcla de discursos está presente en un simple enunciado en el momento de la película en que el conde imita a Jesucristo repitiendo textualmente las palabras dichas por éste en la última cena, de acuerdo a las escrituras que narran el acontecimiento histórico-religioso.

Se pueden identificar instancias de construcción híbrida en el cine de varios cineastas como Fellini, Woody Allen, e incluso en películas anteriores de Gutiérrez Alea como *Memorias del subdesarrollo*.⁷ Sin embargo, Gutiérrez Alea incorpora en su cine la noción brechtiana de distanciamiento que según Stephen Hart: “is used in order to allow the audience to think critically about what they are witnessing rather than being immersed in it” (86). Se podría sugerir que en *La última cena* el director hace uso de este efecto para incitar en el espectador una reflexión con base en el acontecimiento histórico. Este guiño al espectador es típico de una estética posmoderna presentada aquí para darle cabida al discurso del subalterno.

Establecida la diferencia entre la puesta en escena del director y la puesta en escena del conde, vale destacar la presencia de casos de doble significación específicamente contenidos en los discursos presentes en la puesta del conde los cuales presentan una serie de contradicciones que terminan por invalidarlos. El resultado de esta invalidación deriva en la apertura hacia una posibilidad

⁷ *8 1/2* de Federico Fellini es una película dentro de una película donde el director tiene un bloqueo creativo. Es una película cuya trama describe, entre otras cosas, la frivolidad de hacer películas. En *La rosa púrpura del Cairo* su director Woody Allen crea un juego meta-cinémático en el cual se pierden los límites entre ficción y realidad. En *Memorias del subdesarrollo* Gutiérrez Alea aparece personificándose a él mismo mientras filma la película. Esta inclusión de sí mismo en el filme hace que el espectador esté más conciente del propósito del filme y por ende se extiende la posibilidad de análisis crítico.

de denuncia y salvación para el sujeto oprimido.

En primera instancia, la puesta del conde describe un *rito de inversión* en el cual los códigos del mundo colonial están al revés. En segundo lugar, el conde personificando a Cristo transmite su mensaje de opresión. Por último, esta secuencia del filme presenta la dicotomía existente entre la verdad y la mentira desde el punto de vista del sujeto oprimido.

En el rito de inversión, los límites y las jerarquías sociales se desfazan temporalmente de la siguiente manera: el conde lava los pies de sus esclavos. Si se considera el contexto de la situación que se vive en la colonia, el paradójico acto crea sobresalto en los esclavos los cuales reaccionan con gestos de desconcierto y risa. Es una exhibición que sugiere servilismo por parte del sujeto opresor, antes nunca visto (por supuesto una pantomima). Más adelante el conde invita a los esclavos a sentarse a su mesa “a la diestra de Dios Padre” para compartir y celebrar los acontecimientos del Jueves Santo, lo cual presupone un acto de generosidad, el cual más adelante se contrapondrá a sí mismo. Finalmente los esclavos comen y beben en la gran fiesta. Es ese momento, mediante una latente sensación de encantamiento e igualdad los personajes abandonan su rango social pasando a ser representaciones. Octavio Paz describe lo anterior como instancias en las cuales “desaparece la noción misma de Orden, el caos regresa y reina la licencia. Todo se permite: desaparecen las jerarquías habituales, las distinciones sociales, los sexos, las clases, los gremios. Los hombres se disfrazan de mujeres, los señores de esclavos...” (55). Este espacio festivo da cabida a la presencia de oralidad, cantos y mitos de origen africano a través de los cuales se genera la impresión de una suerte de recuperación identitaria. Stuart Hall sostiene que éstas son formas de expresión cultural que permiten a hombres y mujeres sobrevivir el trauma de la esclavitud:

...maintaining some kind of subterranean link with what was often called “The Other Caribbean”, the Caribbean that was not recognized, that could not speak, that had no official records, no official account of its own transportation, no official historians, but nevertheless, that oral life which maintained an umbilical connection with the African homeland and culture. (285)

El mundo colonial recreado por Gutiérrez Alea continúa al revés: en medio de la dinámica festiva el esclavo Sebastián escupe en la cara al conde. Sin embargo éste no lo recrimina sino que por el contrario, asume el provocador gesto con humildad:

CONDE: Un día como hoy Cristo se humilló ante los hombres. No tiene nada de grandioso que un amo se humille ante sus esclavos.

Acto seguido, el conde cambia el tono de su intervención, en primer lugar, al hacer alarde de su superioridad, y en segundo lugar, al subrayar la inferioridad racial del esclavo y, en general, la inferioridad de su cultura:

CONDE: ¿Ves Sebastián, hasta donde te ha llevado la soberbia? El negro no aprende, tiene la cabeza dura. Mayoral mande lo que mande el negro debe obedecer. Al negro le pasa esto porque es bruto y por eso el mayoral lo castiga.

Frantz Fanon comentará: “Every effort is made to bring the colonized person to admit the inferiority of his culture, ...and in the last extreme, the confused and imperfect character of his own biological structure” (236).

Al día siguiente, siendo Viernes Santo, el mundo retorna a la normalidad. Sin embargo, la contradictoria ceremonia del día anterior ha instalado en el imaginario del esclavo la posibilidad de una mejor vida, lo que deviene en un acto colectivo de trasgresión que se manifiesta en el intento de quemar y destruir

el ingenio. Pero en el mundo colonial siempre gana el opresor: los esclavos serán perseguidos, decapitados y sus cabezas serán colocadas en palos estratégicamente situados alrededor de una gran cruz, símbolo de la inminente imposición del cristianismo.

Con el fin de entender claramente la razón de los devastadores acontecimientos del día Viernes Santo es importante establecer el puente de enlace que existe entre la situación histórica del ingenio Casa Bayona y la necesidad que tiene el conde de congraciarse con sus esclavos. En Cuba, a finales del siglo dieciocho, la concentración de gran cantidad de esclavos era indispensable para el funcionamiento de la economía de los ingenios azucareros. El proceso de producción de caña de azúcar es muy delicado y demanda de mano de obra extensa y productiva para que el resultado de la cosecha sea óptimo. No se pueden permitir interrupciones en el proceso pues la caña se fermenta y se pudre en cuestión de días.⁸

Dada esta situación, el miedo es latente en los dueños de los ingenios pues en cualquier momento se puede producir un levantamiento de esclavos. Cabría destacar el hecho histórico de la sublevación de los esclavos en la revolución de Haití en 1791 que constituyó el núcleo del proceso haitiano de independencia.⁹ Esta revolución fue impulsada por la pasión y deseo de venganza de hombres y mujeres que habían sido sometidos a una situación de esclavitud durante gran parte de su vida o su vida entera. Durante tres semanas, los esclavos haitianos quemaron todas las plantaciones y ejecutaron a todos los franceses que encon-

traron en su camino. Este acontecimiento histórico se menciona en repetidas instancias en *La última cena*.

El conde de Casa Bayona no es ajeno al miedo colectivo de un posible levantamiento de esclavos razón por la cual le es indispensable mantener el yugo de opresión y reforzar las jerarquías establecidas adjudicándole a Dios la responsabilidad ante la situación que viven los esclavos. Para esto se vale de afirmaciones del cristianismo que se centran en el concepto de sacrificio.

CONDE: De todas las cosas buenas del Espíritu Santo que Cristo concede a sus amigos, la mejor es saber vencerse a uno mismo y soportar penas, injurias y oprobios por amor a Cristo. El dolor es lo único verdaderamente nuestro y eso es lo único que nosotros podemos ofrecer a Dios, con alegría.

ESCLAVO: Cuando mayoral da golpes, ¿los negros tenemos que estar contentos?

CONDE: Sí, eso es. Sin eso no podrían ser verdaderamente felices. Y deberían ser hasta más felices que los blancos. El negro está más preparado por naturaleza para recibir el dolor con resignación.

El crítico de cine José Antonio Evora arguye que “el verdadero problema es la instrumentalización que se hace del espíritu religioso (bajo cualquier forma en que éste se presente) para someter a una clase y en todo caso para frenar el desarrollo de la sociedad” (41). Mediante este proceso, los esclavos poco a poco van perdiendo su identidad, lo cual produce una debilitación de su condición de seres humanos. Fernando Ortiz describe la condición del esclavo de la siguiente manera: “all of them snatched from their original social groups, their own cultures destroyed and crushed under the weight of the cultures in

⁸ Fernando Ortiz explica que debido a que “there was no sufficient labor available in Cuba, for centuries it was necessary to go outside the country to find it in the amount, cheapness, ignorance, and permanence necessary” (42).

⁹ Schroder comenta al respecto que “in the film, the action is moved forward to the 1790’s, after the slave uprising in the neighbouring French colony of Saint Dominique. The French were forced out of Saint Dominique (as they called Haiti before the independence)” (79).

existence here. Like sugar cane ground in the rollers of the mill" (54).

Todas las condiciones mencionadas sin olvidar torturas y castigos, facilitan el terreno de transmisión del irónico discurso de mensajes opuestos pronunciado por el conde en la cena del Jueves Santo: La voz de Dios, generosa y buena, en directa contraposición con la voz del conde, manipuladora y opresora. Mediante el juego de estas dos voces la palabra de Dios se transmite de diferentes maneras: En primera instancia el conde actúa como vocero de Dios: "Ustedes deben aceptar los golpes del mayoral con amor y resignación pues esa es la voluntad de Dios". En segunda instancia, el conde personifica a Cristo/Dios. "¿No quieres sentarte a la diestra de Dios Padre?" o "Nos hemos reunido aquí en esta mesa... (Rito de la eucaristía)". En todo momento se percibe una sutil extrañeza en el tono de la voz del conde que hace arbitrario el enunciado. Es decir, el tono de su voz, suave y amistoso connota camaradería y cierta intimidad, mientras que el enunciado evidentemente paternalista, está encaminado a dejar en claro la imposibilidad de quebrantar las jerarquías:

The division of voices and languages takes place within the limits of a single syntactic whole, often within the limits of a simple sentence. It frequently happens that even one and the same word will belong simultaneously to two languages, two belief systems that intersect in a hybrid construction –and, consequently, the word has two contradictory meanings, two accents. (Bakhtin 30)

Levantar la copa de vino y emitir las mismas palabras pronunciadas por Cristo durante la eucaristía, es un acto de *mimesis* que enfatiza el resultado que se pretende con la farsa. El teórico Homi Bhabha ha planteado en su crítica postcolonial que el sujeto colonizador asegura su poder de autoridad valiéndose de la figura de la farsa. Su intención de "civilizar" a quien considera menos humano produce un

discurso que precisamente por su significado irónico se convierte en una de las maneras más efectivas de instaurar el poder colonial puesto que el mismo es en el fondo "a complex strategy of reform, regulation, and discipline, which 'appropriates' the Other as it visualizes power" (126).

Ahora bien, la articulación doble del acto mimético connota ambigüedad, y si ésta se torna palpable puede perder sentido y validez. A su vez, quien la utiliza puede también perder autoridad. Es decir, la falencia de la mímica radica precisamente en su naturaleza híbrida. En *La última cena*, el vino conduce al conde poco a poco a la ebriedad. Su discurso se hace implícitamente contradictorio y las suturas de la expiación empiezan a mostrar la farsa. En la secuencia final de la escena el conde se manifiesta explícitamente en contra de sus invitados: "Por mí que todos mueran". Por un lado, este enunciado sirve como ilustración de una dinámica establecida en la colonia contra el esclavo que tiene que ver con su constante sometimiento mediante trucos y engaños. Así lo ve Aime Césaire: "A civilization that uses its principles for trickery and deceit is a dying civilization" (212), agregando a lo anterior la idea de que un grupo social que acostumbra mentir, no encuentra la manera de auto justificarse o de defenderse ni moral ni espiritualmente. No sería extraño, entonces, postular que este tipo de conducta es propia de una estructura social que está condenada a sucumbir. El sujeto colonizado percibe la debilidad que resulta del engaño lo cual constituye una ventaja sobre el opresor.

La caída del opresor está claramente ilustrada en uno de los puntos de giros más importantes de la película en el cual el elemento subalterno, encarnado en el personaje de Sebastián, pasa a ser la figura central de la escena. Sebastián personifica al visionario llamado a observar, cuestionar y finalmente participar activamente en los procesos encaminados a debilitar el poder del sujeto opresor. Encarna además la fuerza ideológica que hará posible la futura

redención de los esclavos. Este esclavo porta un resentimiento *calibanesco* acumulado a causa de las injusticias acometidas en el ingenio, resentimiento que inevitablemente se convertirá en violencia.¹⁰ Sebastián es el iniciador de los actos transgresores que se producen al día siguiente (Sábado Santo).

Hacia el final de la escena analizada en este ensayo, la mencionada estructura doble se hace palpable, esta vez en la representación efectuada por el esclavo Sebastián. En el momento en que el conde, cansado y ebrio, abandona el recinto, Sebastián toma en sus manos la cabeza del cerdo que sirvió de alimento para todos los presentes y la coloca frente a su rostro. Lo que fue inicialmente el alimento escogido para la celebración con los esclavos es ahora una máscara representativa de un ritual religioso africano. Sebastián con la máscara encarna a “un cuerpo híbrido, grotesco, ‘transculturado’” (Hernández 841), por medio del cual se presentará al espectador el punto de vista del sujeto subalterno. La cabeza del cerdo como máscara yuxtapuesta sirve de ejemplo de la presencia de ritos de inversión en el filme: la voz de Sebastián que se escucha a través de la máscara será el elemento de transmisión de los valores de la ideología africana, los cuales han de reemplazar a los debilitados valores de la ideología cristiana.¹¹

En esta parte el filme presenta otro caso de hibridización que en términos bakhtinianos se describe como “the mixture of two symbol systems within a single utterance” o la manera

en que dos sistemas lingüísticos y simbólicos pueden coexistir en una comunidad. Mediante un castellano *rudimentario*, desde el punto de vista del colonizador, Sebastián relata una parábola que describe parte de la historia de la creación del mundo desde un punto de vista africano.¹² Expone cómo Olofi, su Dios, describe la relación entre las nociones de verdad y mentira. Olofi, al igual que Jesús, ha sido considerado el Dios de los hombres. La parábola afirma que el uso de la cristiandad, para justificar la esclavitud, es realmente una deformación de la verdad. Desde el contexto de la cena, la parábola podría bien considerarse como la relación que existe entre el amor por los demás, representado por la verdad, en contraposición con el ansia de poder representado por la mentira (el discurso del conde). La unión de estas dos premisas conlleva a un resultado de deformación y decadencia de la condición humana, condición que físicamente se traduce en este cuerpo híbrido y grotesco que enfoca la cámara.

Es importante anotar que Gutiérrez Alea utiliza la técnica de refracción relacionada con el *mise en abyme*, no sólo como una pirueta cinematográfica sino que a través de ella el director crea una situación de orden reflexivo mediante la cual intensifica su posición ideológica anticolonial. El director pone de manifiesto diferentes razones por las cuales una comunidad que vive en las condiciones que describe el filme está condenada a fracasar, siendo una de las causas primordiales del fracaso, la violencia que el oprimido aprende del opresor. En el prefacio de *The Wretched of the Earth*, Jean Paul Sartre expone la manera en que la constante tensión existente en los ingenios azucareros entre jefes y esclavos es internalizada a tal punto de convertirse en una corriente de terror que está a punto de explotar en cualquier

¹⁰ Con “calibanesco” me refiero al sentido que ha dado Fernández Retamar al ser latinoamericano. Para el ensayista cubano, Calibán es el verdadero símbolo de América Latina. Retamar refuerza sus ideas con los testimonios de José Martí, quien tuvo una visión del futuro que, según Retamar, se materializó en 1959 con el triunfo de la Revolución Cubana. (Retamar 39).

¹¹ Richard Bauman en su libro *Folklore, Cultural Performances and Popular Culture* dirá: “Masks can be the signs of or means to large-scale inversions in ‘rites of reversal,’ as when masters and slaves change places” (229).

¹² En cuanto a la forma de hablar de los esclavos cabe aclarar que “...there existed almost no information on how slaves in eighteenth century Cuba thought, talked, or acted” (Schroeder 83).

momento: "They are cornered between our guns pointed at them and those terrifying compulsions, those desires for murder which spring from the depth of their spirits and which they not always recognize; for at first it is not their violence, it is ours, which turns back on itself and rends them" (18).

Gutiérrez Alea pone en ridículo al personaje del conde quien ilusamente pretende sentar a la misma mesa a personas que pertenecen a ideologías opuestas como lo es Sebastián, un esclavo que ha sido sometido a recurrentes castigos y que por tanto lleva consigo un ansia de venganza acumulada. Es por esto que la puesta en escena del conde, es el resultado de una perversa ingenuidad; ingenuidad cuya perversidad se hace patente en las represalias que acontecen al día siguiente. Franz Fanon propondrá que la violencia de los esclavos en su sublevación, no es otra cosa que un calco de la violencia del colonialismo. Es decir, la violencia no se genera en el esclavo sino que "the violence which has ruled over the ordering of the colonial world ... that same violence will be taken over by the native at the moment when, deciding to embody history in his own person, he surges into the forbidden quarters" (Fanon 40).

Al día siguiente, siendo Viernes Santo, los esclavos liderados por Sebastián, queman el ingenio y matan al mayoral. Como reacción a este acto violento el conde los manda a degollar. Las cabezas de once de los esclavos, a excepción de la de Sebastián, quien logra escapar, son puestas en palos rodeando una gran cruz, símbolo de la inminente presencia del cristianismo en el ingenio. Estas dos últimas escenas del filme ilustran cómo en un sistema económico en el cual prevalece la injusticia, no puede haber un ganador. Sin embargo lo que queda claro al final del filme es que Sebastián, el esclavo rebelde, ese ser híbrido, es la metáfora de la futura liberación de los esclavos, en un ejemplo dramatizado de la historia de la esclavitud en Cuba. No es raro pensar, entonces, en una doble metáfora.

Por un lado, la liberación de los esclavos en el siglo XIX y, por otro, la liberación de los oprimidos en la isla de Cuba en el siglo XX durante la Revolución. Pasado y presente se dan la mano en la imagen metafórica del esclavo libre. Libertad y rebelión se juntan así en una secreta correspondencia y en una no menos sorprendente continuidad de la historia de Cuba.

La última cena se puede considerar no sólo una película de gran importancia para la historia del cine cubano sino que su aporte en cuanto al mensaje postcolonial es innegable. Tanto el tratamiento de metaficción que se le da al filme, como las diferentes situaciones en donde se encuentran elementos de doble significación, hacen que se abra para el espectador el espacio ideal para una visión crítica. El cine de Gutiérrez Alea se ha caracterizado por ilustrar de manera crítica, situaciones históricas y sociales por las que ha atravesado su país en diferentes momentos de la historia. En *La última cena*, el tratamiento de mise en abyme le sirve como vehículo para ilustrar la fisura del discurso colonial a partir de la creación de situaciones opuestas y contradictorias, tales como la farsa contenida en el discurso del conde, la rebelde voz del esclavo y la yuxtaposición de elementos de las ideologías cristiana y africana. La estructura lineal de los acontecimientos, la recreación teatral de la celebración de la eucaristía, la sublevación de los esclavos, y finalmente la alusión a su futura liberación representada en la huida de Sebastián, instalan al filme a pesar de su carácter teatral y de ficción, dentro del género del cine social latinoamericano que tiene como objeto primordial la representación lúcida de nuestra historia.

La pluralidad semántica de las últimas imágenes de Sebastián corriendo por los bosques insinúan una libertad que no vemos, como espectadores, realizada, sino sugerida. Es quizás éste el primer síntoma de un sistema opresor que comienza a resquebrajarse a pesar de la orgía de asesinatos al cual son sometidos

los esclavos que no pudieron escapar. La muerte ni los libera ni los redime. Gutiérrez Alea no da lugar a una posible interpretación metafísica en este punto, sino más bien histórica. Una proposición de lectura que podríamos llamar “materialista” desde el punto de vista de la historia, si se quiere. Es el comienzo de una nueva historia, ahora híbrida. Los estudios post-coloniales han sugerido al respecto que el fenómeno de “naturaleza híbrida” que deriva de la unión de dos o más culturas, debe ser visto como una fortaleza y no una debilidad a partir de la cual, según Homi Bhabha, surge un “tercer espacio de enunciación”. De este nuevo

espacio se abre la posibilidad hacia una mezcla de culturas “not based on exoticism or multiculturalism of the diversity of cultures, but on the inscription and articulation of culture’s hybridity” (Ashcroft 183). En un sistema colonial como el del ingenio azucarero que presenta Gutiérrez Alea en *La última cena*, se percibe sin lugar a dudas la interdependencia entre colonizador y colonizado, pero la película no presenta como resultado una hibridez armoniosa, sino en pugna, en conflicto, como un proceso social en movimiento que se inicia y se encamina a los otros procesos histórico-revolucionarios que han caracterizado la historia de Cuba.

Bibliografía

- Ashcroft, Bill. Gareth Griffiths & Helen Tiffin. Eds. *The Post-Colonial Reader*. London: Routledge, 1995. 183.
- Bakhtin, M.M. *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: U of Texas P, 1981.
- Barthes, Roland. *Image-Music-Text*. Trans. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.
- Bhabha, Homi K. "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse." *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994. 121-31.
- Bauman, Richard. *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments: A Communications-centered Handbook*. New York, Oxford: Oxford UP, 1992.
- Carol, David. *The Subject of Question*. Chicago: U of Chicago P, 1982.
- Cesaire, Aime. "Discourse on Colonialism." *The Birth of Caribbean Civilization: A Century of Ideas about Culture and Identity, Nation and Society*. Ed. O. Nigel Bolland. Oxford: James Currey Publishers, 2004. 212.
- Desnoes, Edmundo. *Memories of Underdevelopment: A Novel From Cuba*. Pittsburg: Latin American Literary Review Press, 2004.
- Evora, José Antonio. *Tomás Gutiérrez Alea*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1996.
- Fanon, Franz. *The Wretched of the Earth: The Handbook for the Black Revolution that is Changing the Shape of the World*. Trans. Constance Farrington. New York: Grove Press, 1963.
- Fernández Retamar, Roberto. *Calibán*. España: Universidad de Lleida, 1968.
- Goux, Jean-Joseph. *The Coiners of Language*. Trans. Jennifer Curtis. Norman: U of Oklahoma P, 1984.
- Hart, Stephen M. *A Companion to Latin American Film*. Woodbridge: Tamesis, 2004.
- Hernandez, Juan Antonio. "Multitud devenires y éxodo: La última cena de Tomás Gutiérrez Alea." *Revista Iberoamericana*. Vol. LXIX, num. 205, Octubre-Diciembre 2003, 839-48.
- Hall, Stuart. "Myths of Caribbean Identity." *The Birth of Caribbean Civilization: A Century of Ideas about Culture and Identity, Nation and Society*. Ed. O. Nigel Bolland. Oxford: James Currey Publishers, 2004. 285.
- Hutcheon, Linda. "The Politics of Parody." *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1989.
- La última cena*. Dir. Tomás Gutiérrez Alea. Protagonizada por Nelson Villagra y Silvano. Rey. Producción ICAIC, 1977.
- Moreno Fragnals, Manuel. *El ingenio: complejo económico social cubano del azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1978.
- Ortiz, Fernando. "Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar." *The Birth of Caribbean Civilization: A Century of Ideas about Culture and Identity, Nation and Society*. Ed. O. Nigel Bolland. Oxford: James Currey Publishers, 2004. 36-59.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo cultural económica, 1981.
- Schroeder, Paul A. *Tomás Gutiérrez Alea: The Dialectics of a Filmmaker*. New York: Routledge, 2002.
- Stam, Robert, Robert Burgoyne and Sandy Flitterman-Lewis. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-structuralism and Beyond*. London and New York: Routledge, 1992.