

Perspectivas cruzadas entre novela y película a partir de *Gouverneurs de la rosée* (Gobernadores del rocío) de 1944 del haitiano Jacques Roumain y *Cumbite* de 1964 del director cubano Tomás Gutiérrez Alea

Marie-Christine Seguin*

Resumen

El estudio considera los valores de la novela y de la película en una perspectiva cruzada. Ambas hacen resaltar el imaginario haitiano en cuanto al país, más detalladamente, con características como la etnología y la estética lingüística y la lírica. Por este medio, se quiere medir en este estudio el distanciamiento al marxismo como postulado de contexto alimentado por la crítica. Pese a unas adaptaciones, se mostrará que más allá de las polémicas, el director de cine realizó una obra que destaca su originalidad a partir de las características del realismo y también de la presencia de valores religiosos. Luego consiguió hacer hincapié en la hermandad llevada por el protagonista de la novela. Esta particularidad de la caridad invita a más indagación.

Palabras clave: *novela, cine, estética, culto y popular, marxismo, hermandad*

Cross perspectives between novel and film from the original *Gouverneurs de la rosée* (Governors of dew) in 1944 by the Haitian Jacques Roumain and *Cumbite* in 1964 of the Cuban director Tomás Gutiérrez Alea

Abstract

The study considers the values of the novel and the film in a cross perspective. Both highlight the Haitian imagery regarding the country, in more detail, with characteristics such as ethnology and linguistic aesthetics and poetic. By this means, this study wants to measure the distancing from Marxism as a postulate of context fed by criticism. Despite some adaptations, it will be shown that beyond the controversies, the director of cine made a work that highlights its originality based on the mentioned below characteristics, then managed to emphasize the brotherhood carried by the protagonist, a characteristic of charity. This particularity invites further inquiry.

Keys words: *novel, cinema, aesthetics, high language and popular, Marxism, fraternity.*

*Maître de conférences, Doctora Titular en la Facultad Libre de Letras y de Ciencias Humanas (FLLSH) del Instituto Católico de Toulouse. Contacto: seguinm40@gmail.com

Ante todo, quiere recordar el contexto de la adaptación de esta novela del haitiano Jacques Roumain, publicada en 1944. La propuesta irá desarrollando los temas de la realidad testimonial y el valor etnológico a través una geografía que insta a la comunidad campesina sus humores. Se tratará de subrayar las cualidades innovadoras de la obra en este sentido, más allá de los detractores que se enfocaron en la distancia de la obra con la ideología marxista. Siempre con el aspecto estético, el estudio quiere destacar un valor inédito que es la mezcla de un lenguaje culto y popular, con criollismo y expresiones líricas que crean la construcción de una lengua y de un relato etnolingüístico pionero de un género que se confirmará en novelas policiacas etnológicas.

La comparación entre la novela y la película está en reacción a los reproches que se las hicieron a ambas obras de distanciarse con la ideología marxista, ideología compartida por sendos artistas, y en un periodo de tormentas en la construcción ideológica de la izquierda, de los años 40 a los 65 en Haití y Cuba. Fuera de estos aspectos, se quiere evocar la alta cualidad de hermandad que corre páginas dentro de expresiones religiosas, e interrogar las posibles coincidencias, antes de la hora, con la evolución de las ideas hacia la teología de la liberación.

Dos obras para el testimonio de una realidad histórica

Gouverneurs de la rosée del Haitiano Jacques Roumain es publicada en 1944 y está traducida al español por Nicolás Guillén en 1961 y se publica en la editorial Casa de las Américas; poco después, el narrador Onelio Jorge Cardoso redacta una adaptación. Es esta versión que sirve de guion a *Cumbite* la película del cubano Tomás Gutiérrez Alea; para las citas de la novela usamos la traducción de Michelle Ascencio, *Gobernadores del rocío y otros textos* (2004) de la editorial Ayacucho. La adaptación cinematográfica de G. Alea es rodada en 1964 con actores haitianos, no todos profesionales, de los que vivían en Cuba, por no poder ir a rodar en el Haití de la dictadura de François Duvalier (Gómez Clark, 1995). En las condiciones de rodaje, quiso G. Alea aproximarse a lo máximo a una realidad geográficamente cercana a Haití. El equipo de rodaje halló un paraje desértico cerca de Guantánamo en Cuba, con características geográficas semejantes a las que exigía el relato. En este sentido, tradujo el valor sumamente importante de la etnología cabida en la obra, pero encontramos más valores y unas adaptaciones que dan cuenta de un trabajo inédito.

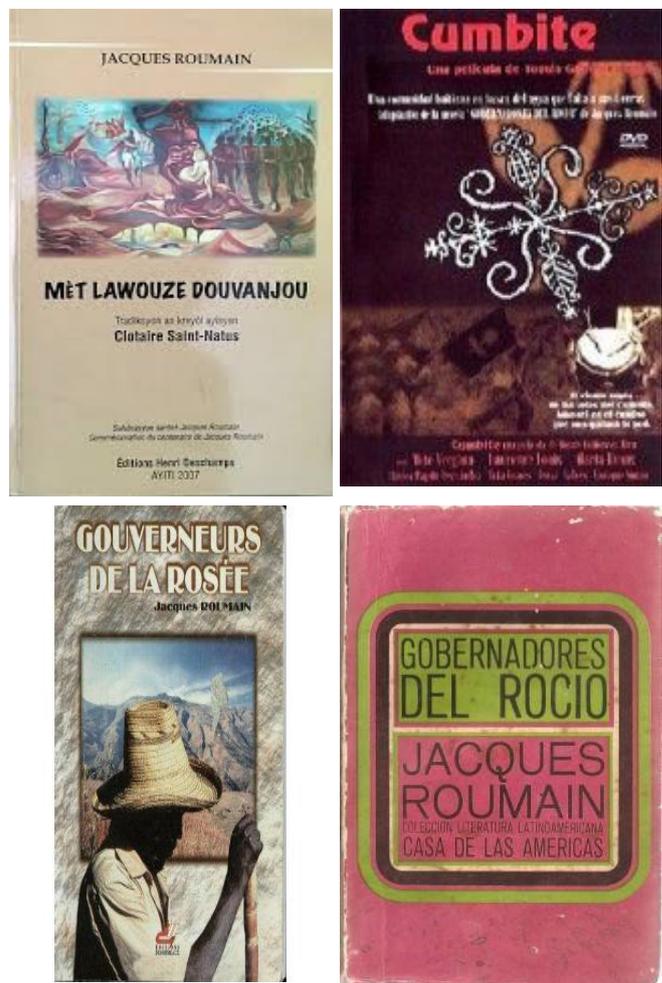


Figura 1. *Gouverneurs de la rosée* en distintas ediciones

Así, entre otros valores, la película destaca la visión científica del etnólogo que fue Jacques Roumain; de hecho, la novela se considera como pionera en Haití por la representación geográfica que plasma del país y que hace resaltar el imaginario haitiano. Autores como Thésée y Carr (2015) indagan en la identidad ecológica de la obra, Dash (1998) analiza el aporte de la novela en la evolución de la literatura haitiana y Hoffmann (2003), en su presentación de la novela, plantea la preocupación de Jacques Roumain por el campesinado y recuerda, con el título originario de *Mét lawouzé*, la importancia de la persona que, dentro de la comunidad, tiene la gestión del riego. También, en *Chaulet* (2010) se desvela que no hay polémicas que valgan al momento de estimar la carga simbólica de la novela respecto a la sensibilidad, a los sueños y los fracasos del campesinado haitiano.

La película, así considera los valores ideológicos propios de la izquierda en el contexto de los años 1930 y 1940 en América Latina y respeta los de la novela. Roumain es uno de los fundadores del partido comunista haitiano y teoriza sobre el marxismo en Haití a partir de los contactos y de los intercambios que tiene con los intelectuales cubanos como Julio Antonio Mella y de consuno con el peruano José

Carlos Mariátegui. Es considerado como uno de los pensadores de un marxismo latinoamericano, al haber planteado críticas al marxismo ortodoxo e integrado en ello valores de una caridad católica.

Dorestal (2015) por ejemplo, al enfocarse en el marxismo de Roumain demuestra que su especificidad es la preocupación por el campesinado y que con ésta inicia un marxismo peculiar dentro del movimiento comunista haitiano que Laroche (2005) analiza a través del juego ficcional y del compromiso real que caben en la obra. La especificidad de la obra se revela en su hibridez entre ficción y documental político y social que el director G. Alea capta a la perfección y traduce al respetar los matices propuestos en la obra. Los críticos como Valdés-Rodríguez (1964) y Thirard (1965) irán descubriendo los fallos de la película y de la obra en cuanto a la ortodoxia marxista y a través de esta arista, permiten tener conciencia de las apuestas y de las batallas, dentro de la evolución ideológica cultural en aquel Haití y Cuba.

La perspectiva etnológica sobre la realidad del país ofrece contenidos que se asemejan al documental y que el director de cine G. Alea considera *sui generi* al momento de rodar. La película se estructura a partir de la ficción desde la visión del protagonista, Manuel, que regresa a su aldea de Haití en 1940 tras haber pasado unos quince años en Cuba, como bracero en las Centrales. Qué el protagonista haya pasado muchos años sin haber vuelto a su país es objeto de interrogación según lo que se conoce de la situación de los braceros haitianos, sujetos al movimiento de migración de dicha «golondrina» en aquellos entonces. De hecho, los braceros eran víctimas de una inestabilidad impuesta por los decretos al servicio de la *United Fruit Company* (UFCo) y de sus filiales:

El movimiento de braceros haitianos —a diferencias de los jamaicanos, que sí crearon comunidades— se convirtió en una migración golondrina, pues la mayor parte de ellos venía cada año, trabajaba en la zafra y luego eran reembarcados. En agosto de 1921, el administrador de la UFCo, le informaba al gobernador de Santiago de Cuba, que para esa zafra habían traído 3 060 haitianos, los cuales serían reembarcados al concluir la misma (Gómez Clark, p 2).

El director G. Alea, escoge traducir la vertiente realística como ficcional, mientras se le criticó esta doble elección que sigue, sin embargo, el cuerpo vertebrado de la novela (Castillo, 2010). Se le reprochó un exceso de exotismo al presentar lo etnológico de las creencias y de las costumbres y un exceso de lirismo cuando se detuvo a contemplar el horizonte geográfico tal como lo expone la novela (Thirard, 1965). En realidad, se le reprochó alejarse de un compromiso

dogmático revolucionario, clave en los 60 en Cuba (Valdés-Rodríguez, 1964). No obstante, G. Alea ha sabido leer el aporte que presenta la novela en cuanto a la trascendencia que Roumain le ha otorgado, a través de unos diálogos, de los que alientan la esperanza de una mejora de vida fomentada por los haitianos, pero no solo.

El aspecto relevante en ambas obras es la aptitud del pueblo haitiano a sublevarse y eso desde su revolución de 1804 —se evocan a los Cacos en ambas obras— y desde su estatuto miserable de braceros en Cuba desde 1902. También, al amplificar unos sucesos, ambos autores otorgan más peso a la realidad, por ejemplo, si bien hubo grandes olas de emigraciones de haitianos en Cuba: «En el orden cuantitativo la inmigración antillana que se produce en Cuba entre 1902 y 1930 va a estar dominada por haitianos y jamaicanos [...], la haitiana ascendió a 190 255 y la jamaicana a 121 520», (Rolando y Guzmán, p. 36), en la década de los años 20, se empezó a multiplicarse los decretos de ley de emigración en Cuba, para regularla no sólo por intereses de renta, sino también por miedo al potencial revolucionario de los haitianos:

Sectores de la burguesía los consideraban una amenaza para la estabilidad del país y de la población laboral a pesar de ello continuaron entrando braceros de manera ilegal, tomando tal fuerza que se hizo necesario legalizarlo nuevamente. Todo ello obligó a los gobiernos de turno, como apoyo «legal» a la consumación de los hechos, a dictar entre 1922 y 1929 cincuenta y tres decretos que autorizaban la entrada de braceros del Caribe insular principalmente (Gómez Clark, p 3).

La duración de quince años es un tiempo bastante significativo que permite colocar al protagonista en una situación de extranjero que, con una mirada nueva, descubre su país. Por ejemplo, Manuel observa unos cambios como la gran sequía que había assolado el país durante su ausencia. De ahí se inicia su misión de buscar agua y cuando descubre una fuente, intenta construir un canal. De ello viene el título de origen, bajo fondo de cuestión material y económica: Maestro del riego, traducido del francés: *maître d'arrosage*, y del criollo: *met l'awouze*. El cambio de palabras es muy significativo. El novelista pasa de «maestros» a «gobernadores» y de la palabra «riego» a la de «rocío» para llegar al título final de *Gobernadores del rocío*. De un lenguaje estándar se llega a un nuevo binomio que representa, por una parte, una vertiente política al abarcar una envergadura institucional a partir del estatuto del gobernador, para quién posee la gestión del agua o sea el poder de vida y muerte sobre la población y, por otra parte, se adquiere un sesgo lírico, ya que el término es adosado a una interpretación poética del agua, es decir el rocío, forma del agua más

delicada de la que se nutre la tierra al amanecer. Un fenómeno poco frecuente en países tropicales con tierras tan secas como se las presentan en la novela y en la película.

Desde nuestra lectura, el rocío es el símbolo del estilo de escritura que propone Roumain en la novela, es decir, una prosa lírica muy sutil y portadora de esperanza. Y, en parte, gracias a esta elección estética, la novela adquiere una hibridez marcada entre idealismo y realismo. Mientras que G. Alea enfoca la película en su aspecto realista y la emplaza en la vertebrada militante, puesto que la titula *Cumbite*, una palabra que procede de la palabra castellana «convite» —escrita en español en la novela haitiana— y que define el trabajo agrícola colectivo. El *cumbite* es una forma colectiva del trabajo que se planea como mejor modo de cumplir con el trabajo de los campos. En un tipo de sociedad socialista se prioriza socializar a la gente. Por esta elección fuerte, el director de cine impone su postura comprometida, la cual se aleja del idealismo cabido en la propuesta de un gobernador del rocío.

Dos obras para un género inédito entre un determinismo económico y una estética etnológica

Roumain muestra que existe una coherencia entre la naturaleza y los pueblos a través elementos naturales que se hacen protagonistas de la aventura, lo que plantea una dialéctica de la relación, pero el autor se para en medio camino en cuanto al determinismo económico, según la línea del marxismo ortodoxo. El respeto a la tierra posibilita, desde el punto de vista del protagonista, un nuevo comienzo para la humanidad, pero Manuel no pone en tela de juicio el sistema capitalista. Unos símbolos elementales, en relación con la tierra, el aire, el agua y el fuego, establecen una poética del espacio y definen también continuidades que pueden ser comprendidas en un sentido marxista, dado que existe el reconocimiento de una relación intrínseca de intercambio que articula un equilibrio natural entre los hombres, los animales y las especies en general. Pero, en el conjunto de la obra, predomina una visión mística religiosa puesto que el protagonista y los habitantes se consideran más como criaturas de un *señor* que como hombres y seres partícipes de una realidad materialista. Por ejemplo, el alejamiento a la praxis marxista se nota en el fondo, cuando Manuel actúa con preceptos de humildad ante la realidad de la jerarquía de clase y que se reduce —entre comillas— a pensar a encontrar una fuente de agua sin más, apañándose de una situación de desigualdad. Al tomar posesión física del espacio, con el fin de realizar una mejor gestión de los recursos naturales para mejorar las condiciones de vida de su pueblo, Manuel

nunca remite a las causas verdaderas que engendraron la sequedad del suelo haitiano. No obstante, y en ocasiones, el protagonista emplea palabras de luchas clasistas, pero cuando lo hace, cita su experiencia cubana para explicárselas a sus coetáneos.

En estas ocasiones, se proporciona una dimensión testimonial de la ideología marxista en Cuba entre los años 1930 y 1940, y el director de cine, G. Alea, no lo deja escapar: inserta estas sentencias en los diálogos de los personajes de la película. Además, va más allá para subrayar la excepcionalidad de la realidad histórica cubana. De hecho, si otorgamos crédito a la fecha de los 15 años de viaje de Manuel en Cuba, fecha que se inscribe en los años de escritura que finalizan antes de 1944, situamos la estancia de Manuel en un contexto cubano en plena renovación ideológica. Desde 1934, Fulgencio Batista había provocado la caída del gobierno revolucionario de Grau San Martín-Guiteras y pasó a controlar el poder al nombrar a los presidentes sucesivos: Carlos Mendieta (1934-1935), Miguel Mariano Gómez (1936) y Federico Laredo Brú (1936-1940), hasta 1940, fecha en la que se instauró la Constitución, apoyada por todos los sectores políticos del país, incluido el Partido Socialista Popular (comunista). En su momento, es una de las constituciones más progresistas del mundo (Sotto, 2016) y G. Alea elige la fecha del año 40 para iniciar la película, mientras que la novela nunca lo precisa. Veamos unas ilustraciones de la novela que servirían de documentos, de primera mano, a la marca de la ideología revolucionaria de aquella época, sacada del espíritu cubano y que G. Alea respeta en la película:

—¿Lo que somos?, si eso es una pregunta, te voy a contestar: bueno, somos este país y él no es nada sin nosotros, nada de nada. ¿Quién siembra, quién riega, quién cosecha el café, el algodón, ...? (...) y con eso, somos pobres, es verdad; somos desgraciados, es verdad, somos miserables, es verdad. Pero ¿sabes por qué, hermano? a causa de nuestra ignorancia: no sabemos todavía que somos una fuerza, una sola fuerza: todos los campesinos, todos los negros de la llanura y de los cerros reunidos. Un día, cuando hayamos comprendido esta verdad, nos levantaremos de un extremo al otro del país y reuniremos la asamblea general de los gobernadores del rocío, el gran cumbite de los trabajadores de la tierra para deshierbar la miseria y sembrar la vida nueva (Roumain, p 168).

En la novela, estos diálogos son la demostración de una realidad en voz directa de Manuel que usa de una gran didáctica, para entregar la verdad de la lucha a un pueblo totalmente ignorante de ella. Eso destaca un impacto internacional histórico, de la propia renovación ideológica cubana, adosada a la Constitución:

—¿Es en ese país de Cuba donde agarraste esas ideas?
 —es la rebeldía y saber que el hombre es el panadero
 —¿Pero ¿qué podemos hacer, acaso no estamos sin recursos y sin remedio frente a la desgracia? Es la fatalidad, ¿qué quieres tú?
 —No, hasta que uno no esté privado de sus brazos y uno tenga el deseo de luchar contra la adversidad (Roumain, p 179).

En el detalle, las sentencias se asemejan a una lección en la que se va hasta explicar el sentido de las palabras:

[...] Te voy a contar: al principio, en Cuba, estábamos indefensos y sin fuerzas: este se creía blanco, aquél era negro y no había acuerdo entre nosotros; [...]. Pero cuando reconocimos que éramos todos iguales, cuando nos reunimos para la huelga... (en español en el texto original) —¿Qué palabra es esa: la huelga?
 —Ustedes dicen más bien: paro.
 —Tampoco sé lo que quiere decir.
 Manuel le enseñó su mano abierta:
 —Mira este dedo lo flaco que es y este otro tan débil y este otro no muy valiente y este desgraciado no muy fuerte tampoco y este último solito y por su cuenta. Cerró el puño:
 —Y ahora, ¿no es bien sólido, bien macizo, bien agarrado? Parece que sí, ¿verdad? Bueno, la huelga es eso: un NO de mil voces que no hacen sino una y que se abate sobre la mesa del patrón con el peso de una roca. No, te digo: no y es no. No al trabajo. No a la zafra, ni una sola brizna de hierba cortada si no nos pagan el precio justo del valor y del dolor de nuestros brazos (Roumain, p 180).

Las ocasiones de esta transmisión ideológica son pocas en la novela, pero corren a lo largo del relato. Y lo que más impacta, es que el narrador se vale de recursos didácticos para exponer la forma educativa con la que se pretende convencer:

Propondría a los campesinos construir, con la ayuda de todos, un rancho para albergarla. Es necesaria la instrucción, ayuda a comprender la vida. Prueba, ese compañero de Cuba que le hablaba de política cuando la huelga. Sabía cosas, el hijo de... su madre y las situaciones más enmarañadas, te las desenredaba que era una maravilla; veías frente a ti cada asunto alineado en el hilo de su razonamiento, como la ropa enjuagada tendida al sol para secarse; te explicaba la cuestión, tan claro que la podías agarrar con la mano como un pedazo de pan. Te la ponía como quien dice a tu alcance. Y si el campesino iba al colegio, por supuesto que no iban a poder engañarlo tan fácilmente, aprovecharse de él y tratarlo como a un burro (Roumain, p 228).

Es muy probable que los valores etnológicos como los valores de la ideología de izquierda, con referencias al compromiso revolucionario cubano, deciden al director de cine cubano G. Alea a emprender la película; con la que, hay que recordarlo, obtiene la Medalla de Plata Festival Internacional de Cine, Cork, Irlanda,

1966. La obtiene con la edición de «Mario González (1908-1998) uno de los editores más prestigiosos de la Época de Oro del cine mexicano, en la cual editó más de cincuenta títulos, y ya dentro del ICAIC, de los primeros cuatro largometrajes realizados por Titón: *Historias de la Revolución* (1959), junto a Carlos Menéndez; *Las doce sillas* (1962); *Cumbite* (1964) y *La muerte de un burócrata* (1966)» (Lacosta Alverich, p 1). Por algo habrá sido galardonada, y su mayor mérito es, según el estudio, haber sido capaz de despejar las cualidades innovadoras de la novela.

Dos obras que desarrollan una poética del espacio entre estética y realismo

Entre realidad y estética se instala una poética del espacio que traduce la brutalidad del clima haitiano y de las condiciones de vida. Con los humores que el clima y la geografía provocan entre los habitantes se instaura un estilo novelesco, pionero también dentro del género novelesco, que se llamará, en el tiempo y en otros autores, relato policiaco etnológica, y que también está presente en la película, por la forma y el manejo de encuadrar las escenas naturales y con el sutil uso de la luz. Se observa esta poética a partir de asentamientos novelescos en los que los elementos naturales: el aire, el fuego, la tierra y el agua con el viento, el color del cielo, los vegetales, el horizonte, la fuente, participan y actúan como verdaderos actores del relato y del drama. Verbigracia las siguientes sentencias:

Manuel bordeó el monte, el último desmonte lo había roído en sus linderos, aunque retomaba ahora sus derechos con el crecimiento tenaz de los cactus arborescentes, erizados de agujas, sus largas hojas carnosas, insensibles al movimiento del aire, espesas y lustrosas como la piel de los caimanes. Cuando llegó a su casa, el cielo que se había vuelto gris plomo, pesaba como una tapa ardiente sobre la abertura de los árboles. La choza apoyada contra el cobertizo parecía abandonada desde una época sin años. [...] La vida se había descompuesto, paralizada en su curso, el mismo viento barría los campos con ráfagas de polvo; más allá de la sabana, el mismo horizonte cortaba la vista a toda esperanza y zurciendo un vestido mil veces usado, la vieja Délira repasaba, como en un tormento, los pensamientos de todos los días [...] (Roumain, p 155).

Para una mejor exposición de las ideas, observamos una escenas de la película comparándola al texto de la novela. Cuando Manuel llega a su país con un coche-camión, al minuto 2.50, se presenta con sombrero de fieltro con una cinta de seda, una camisa blanca, una chaqueta de traje y una corbata, la cara mirando al sol, al cielo. Aparece con un enfoque de luz deslu-

mbrante en la cara, mientras que, en la novela el atuendo es más parecido al de lo que llevaba puesto un paisano:

Era un tipo grande, negro, vestido con chaqueta abotonada y con unos pantalones de gruesa tela azul, metidos en unas polainas de cuero. A un lado le colgaba en su vaina un largo machete. Tocó el ancho borde de su sombrero de paja y el camión arrancó (Roumain, p. 132).



Figura 2. Manuel llega a su país
G. Alea, T., 1964, [fotografía]. Recuperado de <https://www.google.com/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fwww.cubaliteraria.com>



Figura 3. Manuel en contrapicado y Annaïse
G. Alea, T., 1964, [fotografía]. Recuperado de <https://www.google.com/imgres?imgurl=http%3A%2F%2Fwww.cubaliteraria.com>

La cámara (minuto 3.26), de igual manera logra dejar experimentar el calor sofocante, la sequía y la dureza del clima y hasta en el rodaje de las nubes o de los rayos del sol que cortan, a veces, la cara de los personajes. Les asola, literalmente dicho, en una visión que se asemeja a la descripción precisa de la novela:

NOS MORIREMOS todos... y hunde su mano en el polvo: la vieja Délira Délivrance dice: nos moriremos todos: los animales, las plantas, los cristianos, ay, Jesús-María, Virgen Santa; y el polvo se cuele entre sus dedos. El mismo polvo que el viento abate con aliento seco sobre el campo devastado de mijo, sobre la alta barrera de cactus roída de cardenillo, sobre los árboles, esos cujíes herrumbrosos. El polvo sube de la carretera y la vieja Délira, en cuclillas delante de su choza, no levanta los ojos, mueve lentamente la cabeza, su pañoleta resbaló hacia un lado y deja ver un mechón gris empolvado, se diría, del mismo polvo que se cuele entre sus dedos como un rosario de miseria: entonces repite: nos moriremos todos —y llama a Dios (Roumain, p 121).

De hecho, para caracterizar la estética etnológica más allá del vestido y de los elementos naturales como telón de fondo al drama, hay que insistir en la verosimilitud social y lingüística del habla haitiano con el que la novela plasma una identidad nacional marcada. La novela traduce la escritura del criollo peculiar de Haití, también ofrece una mezcla del idioma francés —un habla que recuerda la historia de la colonización—, con palabras castellanas, habla que recuerda el vecino dominicano y también la particular relación de los haitianos con los cubanos. A esta peculiaridad se suma una estética estilística con una alternancia entre el habla vernácula (lo criollo y lo popular) y el estilo poético (lo culto). Esta alternancia se halla también en la película de G. Alea. Otra vez, se observa que respeta sencillamente textos enteros para formar el diálogo de la película; abajo, unos ejemplos del uso de lo popular y de lo criollo para corroborar el aspecto de la estética original de la novela:

Pero estos campesinos de monte y de llanura, por más que los burgueses de la ciudad los llamen, para más burla, negros-pata-en-el-suelo, negros-descalzados, negros-dedos-de-los-pies (demasiado pobres que son para comprarse zapatos), no importa y mierda con ellos, porque en cuanto al coraje para el trabajo, somos irreprochables, y cuenten con nosotros, nuestros grandes pies de trabajadores de la tierra, se los meteremos un día por el culo, puercos (Roumain, p 128). —Es una insolentatez, exclamó Lhérisson Celhomme (Roumain, p 147).

El canto se eleva tristemente en el corazón de la noche. *Po' cuál exceso de bondá tomó el peso de nuestro crimen, sufrió muerte cruel pa' salvanos de la muerte.* Y *“Es ahora Señor que dejas ir en paz a tu servidó, según tu desinio [...]* (Roumain, p 244).

En cuanto al aspecto lírico, se aprecian las metáforas como las imágenes poéticas que Roumain elabora y que G. Alea inserta, por la mayoría, en el guion:

Si las palabras tuvieran huesos, atragantarían a Aristotoméne, tal es su apuro. Las páginas vuelan por sus dedos y pasan varias a la vez (Roumain, p 251). Manuel, ay, Manuel, tú eras mis dos ojos, tú eras mi aliento, tú eras mi sangre: veía por tus ojos como la noche mira por las estrellas, respiraba por tu boca y mis venas se abrieron cuando tu sangre corrió, tu herida me hizo daño, tu muerte me mató. [...] No me queda sino esperar en un rincón de la vida como un harapo olvidado al pie de una muralla, [...] (Roumain, p 252).

G. Alea ha invertido en la poesía del paisaje, que ha trabajado con la luz. La elección de ciertos planos, por ejemplo, los primerísimos planos y unos contracados destacan, con el juego de luz y sombra de la cámara. La intensidad de la luz que también el protagonista proyecta y aquella benevolencia suya que se refleja, dan sentido a sus actitudes y legitiman su papel de

«guía» hacia los demás. La cámara consigue aclarar de una luz mística al protagonista. En realidad, Manuel accede con la cámara a encarnar el porvenir de su pueblo, en una figura de profeta. Y tiene esta calidad porque vuelve de Cuba, el protagonista es transfigurado tras su estancia en Cuba, está dicho al final del capítulo X en voz de unos personajes: Manuel ha vuelto de Cuba con un palo mágico capaz de hallar fuentes de agua, en la que descansa el rescate del pueblo; pues, en el contexto se le atribuye esta característica mágica sin relevancias ideológicas sino más bien por atracción a ideas metafísicas.

Un sincretismo religioso con valores inéditos de hermandad

Aferente a esto, no hay que olvidar que la novela ofrece ilustraciones de un simbolismo religioso fuerte entre el dogma católico y la religión vudú. El protagonista Manuel es caracterizado por valores éticos lindantes a una caridad cristiana evidente y estos valores se no verán repetidas en proporción en las escenas de la película de G. Alea. En este punto, se estima que su compromiso como director de cine, en aquel momento —recordamos el compromiso de su película *Historias de la revolución* de 1959—, le inclinó a presentar más la práctica del vudú que la religión católica. Opinamos que obró en el sentido en que la religión de los primeros congos y africanos llegados a la isla fue el vudú, y ha soslayado muchas ocurrencias de la religión católica en la novela, una religión a veces mezclada con el vudú, en una mezcla que suele ser considerada como parte del sincretismo caribeño. Cuando el entierro de Manuel (secuencia a los 60 minutos y 09 sec.) G. Alea toma una gran libertad con el texto, ya que deja ver la expresión del sincretismo haitiano, con la imagen de una cruz católica ornada de dibujos vudúes. No aparecen en absoluto en la novela, sino al contrario, el duelo se hace respetando las oraciones católicas:

—*Oración por los difuntos*. Las mujeres caen de rodillas. Délima abrió sus brazos en cruz, los ojos alzados hacia algo que sólo ella ve.

—*Del fondo del abismo, te llamé, Señor, Señor escucha mi voz. Que los oídos estén atentos a la voz de mi plegaria.* [...]

—*Que descansen en paz. Amén.*

—Amén, responden los campesinos. Aristoméne se esponja el cráneo, [...]. A pesar de su prisa, se regodea con las palabras latinas que va a pronunciar, esos *vo-biscum, saeculum y dominum* que suenan [...] (Roumain, p 251).

La elección de G. Alea reafirma la importancia que concede al realismo con secuencias que se parecen a documentales, de unos minutos hasta 10 minutos; por

ejemplo, la secuencia de la ceremonia vudú dura desde el minuto 24.14 hasta el minuto 33.54. En esta secuencia, nos percatamos de que es una película de ficción solo cuando uno de los actores —un anciano—, pregunta hacia el personaje protagonista «¿Dónde está ese negro que viene de Cuba?», en el minuto 33.54, al final de todo. Un comentarista aduce que la hibridez de la novela dificultó la voluntad de G. Alea de ofrecer un trabajo etnológico:

Con el propósito de lograr la mayor autenticidad posible, Gutiérrez Alea se regodea en todos los rituales, desde la irrupción del chivo con velas en los cuernos o la escritura de signos sobre la tierra, hasta el sacrificio del animal a los dioses. Seguramente quiso preservar su riqueza folklórica, pero lamentará luego no haber podido despejar el guion del peso literario (...) (Thirard, p 5).

En la escena de la ceremonia, G. Alea hizo la elección de provocar una reacción viva con la puesta a muerte de un chivo, en directo. Este animal procede de su elección personal, dado que en la novela se sacrifica «solo» a un gallo. Por consiguiente, G. Alea al elegir a un animal de tamaño más gordo que el gallo, exageró la brutalidad de la ceremonia (en el minuto 24.11). Lo analizamos como una intención de crear una correspondencia con lo brutal de la vida en Haití, una violencia desde la pobreza de los habitantes y de la aridez de las tierras, que corren páginas en la novela con detalles metafóricos, descriptivos y a veces líricos. Se entiende que el guion obra en traducir un ambiente en general, cuando no puede hacerlo desde el detalle de la escritura. De este modo, G. Alea consigue mantener el mismo nivel de intensidad que en la novela.

Entre otros ejemplos, la presencia del dogma católico sigue siendo una distorsión entre las dos obras. Aclara la traductora, M. Ascencio, que el matapalo o higuera, “*el figuier-maudit*” o “higuera maldita” que Roumain ha elegido árbol, del cual surge el agua de vida, hace que la novela revista un fuerte carácter religioso católico que G. Alea no manifiesta como tal:

Del simbolismo religioso de la higuera: fue con hojas de higuera que Adán y Eva cubrieron su desnudez, después de haber comido del fruto de aquel árbol (Génesis, III, 7). Sabemos, además que [...] la higuera es símbolo de abundancia y fertilidad (Deut. VIII, 8). El texto de Paul Claudel “Soy yo, la higuera, el alimento de Israel cuyas hojas salen de todas partes y son como dedos alargados” (P. Claudel, Tobías y Sara, 1940, II, 7, p 1255) (Roumain, p 204).

M. Ascencio recuerda que en *Gobernadores del rocío* la atmósfera de la novela conlleva un conocimiento manifiesto del dogma católico: «destaca la simbología fasta (...) [del matapalo], el símbolo incluye también

su parte funesta contenida en la parábola de la higuera estéril, maldita por Jesús (Mat., 21, 19)» (Roumain, p 204). Asimismo, la secuencia de la realización del canal que libera el agua, (en el minuto 60.14) ilustra una fiesta con un cariz acentuado por la inocencia de los habitantes, una inocencia pura, propia de un pueblo tocado por una redención. Esta fiesta está más fijada en una estética artística que movida por mostrar un progreso social, sin embargo, el crítico Thirard comentó que ahí G. Alea dio prueba de superficialidad: «El regodeo de los campesinos que dejan correr el agua es mera mascarada: van a vivir la felicidad de los paraísos artificiales» (p 3). De hecho, aquí respeta la narración, dado que, si nos referimos a la novela, leemos que al surgir el agua se estremecen los personajes y se electriza la comunidad en un canto común; de evidencia, el aspecto religioso gana la partida sobre lo racional y da mayor efecto a la situación de un pueblo que agoniza a la manera que se seca la tierra:

Pronto esta llanura árida se cubrirá de un alto verdor; en los conucos crecerán los bananos, el maíz, las batatas, los ñames, los laureles rosados y los laureles blancos y será gracias a su hijo. El canto se paró de repente. —¿Qué es lo que pasa? preguntó Délira.

—Yo no sé, no. Y luego surgió un clamor enorme. Las mujeres se levantaron. Los campesinos salían del monte, corriendo, lanzaban sus sombreros al aire, bailaban, se abrazaban.

—Mamá, dijo Annaïse, con una voz extrañamente debilitada. Aquí está el agua. Una lágrima de plata delgada avanzaba en la llanura y los campesinos la acompañaban gritando y cantando. Antoine iba a la cabeza y batía su tambor con orgullo (Roumain, p 132).

Finalmente, con la importancia que se otorga a la ética en la novela y que se respeta en la película, cabe el espíritu de una hermandad que da a pensar en valores expresados en la teología de la liberación. Quisiera abrir la pista de un estudio de ambas obras sobre estos valores. Dado que son antes de la hora, si tomamos la fecha de escritura de 1943 de la novela y si consideramos la fecha del discurso de Gustavo Gutiérrez Merino en la conferencia en Perú de julio del 1968 como la del inicio del movimiento y que convocó oficialmente y primero una misericordia hacia los pobres:

Si decimos que la fe es un compromiso con Dios y con los hombres y afirmamos que la teología es la inteligencia de la fe, debemos entender que la fe es una inteligencia de ese compromiso [...]. La teología no es lo primero, lo primero es el compromiso; la teología es una inteligencia del compromiso, el compromiso es acción [...]. Teología de la liberación quiere decir: establecer la relación que existe entre la emancipación del hombre —en lo social, político y económico— y el reino de Dios (Gutiérrez Merino, 1974).

Se sabe que las prácticas de la ideología de la llamada Teología de la Liberación son anteriores a la reflexión inscrita en esta conferencia, que las hubo antes de cuajarse en aquel discurso de 1968 y que aún queda por circunscribir cuantas praxis y fechas de los movimientos sociales en que ha crecido el sustrato de su origen. Michael Löwy aduce que la idea de los teólogos de la liberación, apegados a la idea de la praxis, procede de prácticas bien anteriores a ella: «on considère (...) le reflet d'une pratique qui lui est antérieure et une réflexion sur celle-ci». Más precisamente, Löwy la define como surgiendo desde la calle: «(...) l'expression d'un mouvement social qui s'est dégagé au début des années 1960 —bien avant que ne paraissent les nouveaux ouvrages de théologie». (Löwy, 1998). Un movimiento que se califica de *christianisme de la libération* (Tahar, 2012). A mi juicio, la novela participa de una praxis antes de la hora por el contenido ostensible de un cristianismo de la liberación, por considerar primero la situación del pobre desde el dogma católico de caridad y de humildad, y G. Alea lo transmite en la película al respetar los textos que expresan su valor, respaldado con efectos de cámara.

En conclusión, la crítica se perdió en coyunturas ante las adaptaciones de G. Alea y su elección personal de apoyar o no ciertas vertientes. Se concluyó que su película era algo más que una ficción y algo más que un documental. Un algo que traduce la presencia de una praxis social inédita, que podemos considerar como un pensamiento vanguardista desde la novela. Según yo, G. Alea ha considerado bastante en serio la originalidad de la obra como para mermar su convicción revolucionaria y su compromiso personal como artista. Así, vehiculó el contenido sutil de una obra del 44 en el 64 como el testimonio de un pensar innovador, en la articulación de un marxismo latinoamericano:

“No es un documental, sino un documento humano, en el cual el modo de vida del campesino empobrecido de Haití está expuesto con una intención de profundidad, dejando a un lado toda posibilidad de irse por las ramas de lo atípico o lo pintoresco” (Thirard, p 5).

También, acentuó la presencia del vudú de entrada, en los créditos y descartó las referencias a la religión católica, más característica del mundo conservador europeo que el vudú, criticado en la novela (Castillo, 2010). Luego, la mayor prueba de la posición de G. Alea es el título *Cumbite* que sustituyó al de *Gobernador del rocío*, cuyo campo léxico refleja el poder institucional burgués. Por fin, expuso el valor del aprendizaje político de Manuel en su estancia en Cuba y no dudó en presentarle con traje y corbata para recordar

que procedía de un lugar «civilizado-educado», una prenda que no lleva puesto en la novela, y que ancla el personaje en una situación que no soporta comparación con la miseria de su comunidad en el Haití de la época. Sin embargo, no elimina la falta de objetividad en el análisis de la miseria. G. Alea no cambia el relato en este punto, no trata de explicar que la miseria no es la mera consecuencia de la sequedad que hubiera nacido de una voluntad superior como aparece en la novela, sino que procede de los modos de producción y de los intereses financieros de las bancas, causa verdadera de la situación económica del país, tras años de ocupación estadounidense.

En realidad, la película no reduce la polémica que tuvo lugar alrededor de la novela en el sentido en que Manuel que convoca a una solidaridad de los haitianos explotados, se estanca en una idea idealista de hermandad entre los pobres. El pueblo tiene que apañarse de la situación y del sistema económico existente, modificándolos lo justo para sobrevivir y seguir siendo explotados. Aduce el crítico Thirard que Roumain descartó el dogma materialista marxista para evitar explicar el estado de la situación social de los campesinos haitianos:

Manuel, para cualquier lector de izquierda, llama a una solidaridad de los explotados contra los explotadores. Pero su proyecto, que incluso es el del autor, se pierde en el mito de la fraternidad universal que es la réplica burguesa y mistificadora a la noción revolucionaria de solidaridad proletaria (Thirard, p 5).

En las palabras de Manuel, la denuncia que concierne la situación en Haití da pruebas de razones ideológicas propias de las luchas clasistas a partir de los argumentos aprendidos desde Cuba y no muestra ninguna mistificación en este sentido sino más bien al contrario hace alarde de la eficiencia de tales luchas ¿Por qué hubiera resistido G. Alea a esta oda cantada, por un forastero como Roumain, a las claridades sociales y al progreso socialista cubano? Sin embargo, los campesinos haitianos también supieron sublevarse en tiempos de injusticia y un personaje de la novela recuerda a estos que llevaron el nombre de Cacos: «Los Cacos fueron un embrión de izquierda y de conciencia revolucionaria, de lucha popular». (2014). Los Cacos que encontraron su mejor causa con la ocupación americana de Haití desde la invasión de 1915 hasta 1934: «(...) eran expresión también de la rebelión de toda una clase de hombres desheredados y explotados». Otros autores haitianos han articulado un testimonio de la formación de aquellos hombres en Cacos (Mettelus, 1989), y aquí en la novela:

—Cuenta papá, lo escucho, dijo Manuel con cortesía.
—Bueno, mi hijo, cuando el difunto Johannes Lonjeannis murió, lo llamábamos General Lonjeannis porque hizo la guerra con los cacos, tuvimos que repartir las tierras. [...] A través de él, por decirlo de un modo, éramos todos parientes (Roumain, p 199).

La conciencia revolucionaria existió verdaderamente en episodios históricos haitianos: «Tras los actos de los cacos se esconde el drama de estos campesinos sin tierra, dispuestos a dar su vida a todo líder que les ofreciera un poco de dinero y carta blanca para el pillaje» (De Zurda, 2014). Además, fueron entre los primeros en formar una conciencia de clase y en fomentar rebeliones contra el colono francés ya en 1804. La energía luminosa de Manuel que trae desde Cuba tiene algo que ver en sus fundamentos con la energía revolucionaria haitiana. G. Alea ha sabido percatarse de lo común que tiene la lucha del personaje con la energía revolucionaria cubana y ha preservado el valor original de la novela en su propuesta social inédita para la época.

Referencias

(2014) Los cacos y la lucha haitiana contra la ocupación de Estados Unidos [Mensaje en un blog]. Recuperado de <https://dezurdapr.wordpress.com/2014/06/20/los-cacos-y-la-lucha-haitiana-contr-la-ocupacion-de-estados-unidos/>

Alexandre, M. (productora) & Gutiérrez Alea, T. (director) (1964). *Cumbite* [Cinta cinematográfica]. Cuba.

Castillo, L. (2010). *Cumbite*. *Cubaliterario*, 71-72. Recuperado de <http://www.cubaliteraria.cu/articulo.php?idarticulo=12148&idseccion=77>

Chaulet, C. (2010). *Gouverneur de la rosée ou la pérennité d'un chef d'œuvre*. Paris: Harmattan.

Dash, M. (1998). Haïti imaginaire, évolution de la littérature haïtienne moderne. *Notre Librairie*, (133).

Dorestal, Y. (2015). *Jacques Roumain (1907-1944): un communiste haïtien. Le marxisme de Roumain ou le commencement du marxisme en Haïti*. Paris: C3 éditions.

Gómez Clark, D. (1995). La inmigración haitiana ha cia Banes. Presencia en la comunidad -La Gúira. AHPSC, Fondo Gobierno Provincial. Materia Inmigración. Legajo 786: Exp.11; Legajo 788: Exp. 7, 11, 12 y 31; Legajo 789: Exp.1 y 2; Legajo 790: Exp. 1.

- Recuperado de <https://www.monografias.com/trabajos95/inmigracion-haitiana-banes-presencia-comunidad-la-guira/inmigracion-haitiana-banes-presencia-comunidad-la-guira.shtml>
- Gutiérrez Merino, G. (1974). *Teología de la liberación: Perspectivas*. Bruxelles: Lumen Vitae.
- Hoffmann, L.-F. (2003). Présentation de *Gouverneurs de la Rosée* de Jacques Roumain. En J. Roumain. *Oeuvres complètes de Jacques Roumain* (pp. 257-258). ALLCA XX Recuperado de [http://ile-en-ile.org/jacques-roumainpresentation-de-gouverneurs-de-la-rosee/](http://ile-en-ile.org/jacques-roumainpresentation-de-gouverneurs-de-la-rose/)
- Lacosta Alverich, L. (2010). Los que hicieron, hacen y harán el cine cubano. Recuperado de <http://lacosta-cine.blogspot.com/2010/09/mario-gonzalez.html>
- Laroche, M. (2005). Jeu et engagement dans *Gouverneurs de la rosée* de Jacques Roumain. En *Francofonía: Lectures et écritures haïtiennes*. Recuperado de <https://www.jstor.org/publisher/celso>
- Löwy, M. (1998). *La guerre des dieux. Religion et politique en Amérique latine*. Paris : Ed. du Félin.
- Metellus, J. (1989). *Les Cacos*, Paris: Gallimard.
- Rolando Á. y Guzmán . (2008). *Cuba en el Caribe y el Caribe en Cuba*. Habana: Ed. Fundación Fernando Ortiz.
- Roumain, J. (2013). *Gouverneurs de la rosée*. Paris: Ed. Zulma.
- Roumain J. (2004). *Gobernadores del rocío*. M. Ascencio (trad.). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Sotto, A. (2016). Realidades y perspectivas de un nuevo cine... 199 revistas después. *Cine Cubano*, 200. Recuperado de <http://www.cubacine.cult.cu/sites/default/files/2019-03/RCC%20200.pdf>
- Tahar Chaouch, Malik. (2012) Religion, mouvements sociaux et démocratie : convergences et contradictions au Mexique. *Politique et Sociétés* 30. DOI: 10.7202/1008311ar
- Thésée G., Carr P. R. (2015). L'environnement et l'identité écologique dans le roman *Gouverneurs de la rosée* de Jacques Roumain. En *Éducation relative à l'environnement*, 12. Recuperado de <http://journals.openedition.org/ere/407>
- Thirard, P.L. (1965). Semana de cine cubano. *Positif*, 67-68. Valdés-Rodríguez, J. M. (1964). Cumbite: film inemotivo, sin inspiración. *El Mundo*.