

Literatura y cine
Lecturas cruzadas
sobre las *Memorias del subdesarrollo*

Astrid Santana Fernández de Castro




EDITORIAL
...



Literatura y cine
Lecturas cruzadas
sobre las *Memorias del subdesarrollo*

Literatura y cine
Lecturas cruzadas
sobre las *Memorias del subdesarrollo*

Astrid Santana Fernández de Castro

Prólogo

Graziella Pogolotti



EDICIÓN Paula Guillarón
DISEÑO Claudio Sotolongo
FOTO DE CUBIERTA Arisbel López
COMPOSICIÓN Gisselle Rivero Cabrera
CORRECCIÓN Loisi Sainz Padrón

PRIMERA EDICIÓN Biblioteca «Alejo Carpentier», Cátedra de Cultura Cubana,
Universidade de Santiago de Compostela, 2010.

SOBRE LA PRESENTE

EDICIÓN © Astrid Santana Fernández de Castro, 2010
© Editorial UH, 2010
© Ediciones ICAIC, 2010

ISBN 978-959-7211-00-6

ISBN 978-959-304-045-7

EDITORIAL UH Facultad de Artes y Letras, Universidad de la Habana.
Edificio Dihigo, Zapata y G, Plaza de la Revolución,
La Habana, Cuba. CP 10400.
Correo electrónico: editorialuh@fayl.uh.cu
Facebook: [editorial.uh.98](https://www.facebook.com/editorial.uh.98)

EDICIONES ICAIC Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC).
Calle 23, n.º 1155, e/ 10 y 12, El Vedado, La Habana,
Cuba. CP 10400.
Correo electrónico: publicaciones@icaic.cu

Índice

Un cine de ideas. Prólogo de Graziella Pogolotti	7
A modo de preámbulo	
El cine de Tomás Gutiérrez Alea frente a la literatura cubana: trazado e interlocución de la memoria	13
<i>Memorias del subdesarrollo</i> y el ámbito de lo literario: hacia una cartografía de la relación	33
Memorias compartidas entre la imagen y la letra impresa	47
¿Quién eres tú, Sergio Carmona? El personaje fílmico como puerto de entrada para la literatura en el cine	73
La movilidad del tiempo y el espacio: otras filiaciones y coordenadas de lectura	135
Integración del ámbito ensayístico en la significación multiplicada del filme	175
Apéndice. Para un fresco fragmentario de los contextos escritos de <i>Memorias del subdesarrollo</i>	216
Bibliografía	235

Un cine de ideas

El tiempo transcurre con ritmo desigual. Hay épocas de particular efervescencia cuando los acontecimientos se aceleran y las ideas afloran en distintas direcciones. En otras, el andar se hace más lento. A mediados del siglo xx, el planeta se achicaba con rapidez, las relaciones de interdependencia se tornaban más visibles. Cobraban fuerza los procesos de descolonización, aparecía el tercer mundo y se planteaban los problemas derivados del subdesarrollo. El existencialismo hacía furor, el programa de la izquierda se redefinía, el estructuralismo saltaba de la lingüística a la antropología y a la crítica literaria. El cine, sometido a la hegemonía de Hollywood durante la guerra, regresaba al meridiano de Europa, animado por el neorrealismo italiano, la *nouvelle vague* francesa y el *free cinema* británico.

En ese cruce de tantos caminos, irrumpió la Revolución Cubana, que patrocinaría el nacimiento de una industria para el cine nacional. Cesaban los días de las aventuras solitarias, amenazadas por la quiebra o por la inevitable confección de productos comerciales. En Cuba, como en todas partes, la autoría del director se situaba por encima del *star system*. El cine de ideas –Antonioni, Fellini– desplazaba al mero entretenimiento.

La transformación del discurso cinematográfico exigía cambios profundos al ejercicio de la crítica, a la que tocaría acompañar propuestas cada vez más complejas. Este papel dialogante tenía sus antecedentes en múltiples trabajos publicados por *Cahiers du Cinéma*, donde muchos comentaristas se estaban entrenando para dar el salto hacia la dirección de filmes.

Toda creación artística tiene un componente artesanal. Es la orfebrería del oficio, el *know how* imprescindible, muy exigente en el cine, donde se interceptan códigos diversos, requisitos técnicos, y la inevitable servidumbre impuesta por la producción industrial y los recursos financieros. El resultado final depende del trabajo mancomunado de un equipo. Pero cuando la obra trasciende el entretenimiento eficaz para una noche de sábado, su lectura demanda la capacidad de descifrar la intrincada madeja establecida entre cosmovisión y lenguaje expresivo.

En su libro *Literatura y cine. Lecturas cruzadas sobre las Memorias del subdesarrollo*, Astrid Santana encaró el desafío. En los inicios de la industria del cine cubano, el filme de Tomás Gutiérrez Alea asumía las dificultades conjugadas del hacer y el pensar en medio de un intenso debate de ideas. Titón era el más reflexivo entre todos nuestros cineastas. Comprometido con el proyecto social cubano, asediado por asechanzas y amenazas, se planteaba el papel del arte y la función del intelectual en esa circunstancia concreta. Su pensamiento había madurado en el seno de una izquierda –latinoamericana y europea– involucrada en el propósito de transformar la sociedad, e insatisfecha con las insuficiencias de aquellas que, tras el fervor de las jornadas revolucionarias de octubre, sufrieron las consecuencias de la aplicación del modelo estalinista.

Nunca fue tan pródigo el trabajo de los científicos sociales. Se regresaba a las fuentes originarias del marxismo, a los escritos del joven Marx y, con ellos, al tema de la enajenación. En esa perspectiva emancipadora, la cultura –su presencia y su papel– adquiriría importancia primordial. El realismo socialista proponía una pedagogía dirigida a conducir de la mano al destinatario de la obra de arte. Previsibles de an-

temano, las respuestas anulaban las posibilidades de acercamiento crítico y autocrítico a los conflictos latentes en la realidad. Esa contradicción afloraría en la polémica pública sostenida entre Alfredo Guevara y Blas Roca.

Para cortar el nudo gordiano, siguiendo la pauta de Brecht, Tomás Gutiérrez Alea perseguía lo que definiría como «dialéctica del espectador», donde este último deja de ser un receptor pasivo para convertirse en coprotagonista del proceso de creación y, por ende, a otra escala, en participante activo de la construcción de una nueva sociedad. A ese concepto responde el diseño del personaje de Sergio Carmona, elaborado por Gutiérrez Alea a partir del relato de Edmundo Desnoes. A su desconcierto distanciado corresponde la mirada crítica de un espectador incapaz de identificarse del todo con quien tiene la brújula perdida en medio de las aguas turbulentas. Su ambigüedad constituye un elemento clave para desencadenar la reacción crítica. Pequeñoburgués como la mayor parte de los intelectuales integrados a la Revolución, es un diletante. Rechaza el modo de pensar de quienes –su familia, sus amigos– abandonan el país en obediencia a un condicionamiento clasista. Pero defiende su bienestar y los valores de una cultura incompatible con el Caliban emergente.

Sin embargo, el abismo existente entre las dos culturas revela la naturaleza profunda del subdesarrollo heredado del coloniaje. En ambos extremos, se manifiesta un desamparo de signo distinto. Por un lado, los grupos privilegiados formulan sus expectativas de vida y sus valores inspirados en los modelos metropolitanos, tanto a usos y costumbres, como a sus referentes artísticos. Por otro lado, los sectores populares limitan sus aspiraciones a las demandas forjadas en una larga lucha por la supervivencia. El contraste se vuelve tangible en el perfil de las ciudades, donde la modernidad se yuxtapone a los tugurios de miseria. En el plano de las ideas, el fenómeno se reproduce en la dificultad para conocer las fuerzas reales que influyen en los acontecimientos más allá de un horizonte, reducidos a los imperativos de la inmediatez. En ese contexto, el arte, lejos de proponer imágenes edulcorantes y evasivas, interviene como un ácido

corrosivo, a fin de despertar la lectura crítica de la realidad que a todos compete e involucra. No se trata de ofrecer soluciones, sino de aprender a plantear las preguntas adecuadas. El primer paso para lograrlo consiste en descubrir, mediante aproximaciones sucesivas, el verdadero rostro de la realidad.

Memorias del subdesarrollo –la novela de Desnoes y el filme de Gutiérrez Alea– anuncia la tendencia que se manifestaría de manera progresiva en los años subsiguientes, a la hibridación de los géneros. Ensayo y ficción se entremezclan en una historia que ya no se cuenta de forma tradicional. Su final, abierto a múltiples interrogantes, subraya el propósito reflexivo. El recurso de la ambigüedad, evidente en el diseño de un personaje, testigo de su propio movimiento pendular, se reafirma en el título de ambos textos. *Memorias...* parece aludir a un pasado definitivamente concluso, aunque la mirada de Sergio Carmona evidencie lo contrario.

En este re juego de los tiempos, mi visión se entrecruza con la de Astrid Santana. Viví intensamente aquellas febriles jornadas de trabajo y debate, de aprendizaje a través de las ideas y de la experiencia personal. Transcurridas cuatro décadas, cuando el mundo ha dado muchas vueltas y, sin embargo, el subdesarrollo sigue siendo una realidad dolorosa, la distancia y la existencia de herramientas teóricas renovadas ofrece la posibilidad de otra perspectiva. En tiempos diferentes compartimos una misma época. Por eso, entre nuestros puntos de vista subsisten vasos comunicantes.

Hoy, *Memorias...* es un clásico de la cinematografía latinoamericana. Aquel muchacho de ojos claros ya no está entre nosotros. Astrid Santana convierte el saber académico en dominio de la cultura a favor de un ejercicio crítico integrador de los múltiples factores que interviene en la creación artística. Aborda un material de estudio singular, nacido de la estrecha colaboración del director con su guionista, actores de una misma generación, que compartieron inquietudes a pesar de haber transitado por biografías y formación intelectual diferentes. Desmonta la articulación entre diálogo, imagen y sonido. En este análisis se revela, en términos

muy productivos, la estrecha imbricación dialéctica entre textos y contextos. En resumen, la obra de Astrid Santana propone un justo homenaje a Tomás Gutiérrez Alea y abre vías hacia un ejercicio integrador de la crítica como práctica de relectura a través de un complejo entramado cultural.

GRAZIELLA POGOLOTTI



A modo de preámbulo

El cine de Tomás Gutiérrez Alea frente a la literatura cubana: trazado e interlocución de la memoria

Ahora sé que la necesidad de trascender se vuelve contra sí misma cuando se convierte en una necesidad de ser por encima de los demás. Y se alimenta y se enriquece, en cambio, cuando se entiende como una necesidad de ser junto a los demás. Esto se traduce en una necesidad de expresarse, de comunicarse, de ser en ellos.

TITÓN, 1971.

El cine de Tomás Gutiérrez Alea, *Titón* (1928-1996), está animado por una búsqueda continua que fluye bajo la égida de una fuerte interrogación social, política, estética y con una evidente voluntad de evocación y establecimiento de relaciones culturales. A través de la literatura que absorbe su filmografía, el director organiza un trazado propio de intereses sobre la cultura cubana, donde *Memorias del subdesarrollo* (1968) ocupa un puesto fundacional. La elección de obras de la literatura cubana para la elaboración del argumento de varias de sus películas, no parece en caso alguno fortuita, sino dada a partir de una acusada necesidad de expresión, construcción y recuperación de las memorias individuales y colectivas de la Isla.

La combinación entre palabra y «puesta en escena»¹ es una de las formas de representación de la cultura que Alea utiliza al interpelar desde el cine a la literatura cubana. Al director le interesa exponer en sus filmes una configuración del imaginario sobre el sujeto colectivo cubano, a partir de una perspectiva cultural nueva, situada por el triunfo revolucionario de 1959. Le interesa además, por su afán como documentalista, captar esas imágenes de la realidad que son espontáneas y cíclicas, reconocibles por su «manera» de aparecer sobre la escena pública, y que se han actualizado a través de épocas diversas.

El imaginario sobre la Historia y la nación, efímero pero identificable a través de sus diversos relatos, es uno de los anclajes culturales que Alea representa y conceptúa. El director tiene como plataforma la búsqueda de una reubicación cultural de Cuba dentro de las geografías del subdesarrollo «colonial» y dentro del contexto latinoamericano. La literatura cubana servirá de fuente para la elaboración audiovisual de la memoria histórica, que el director asume como una memoria imaginada, donde tanto la palabra como lo «mostrado» llevan su peso. En la reconstrucción de la historia nacional, asumida como fundamento identitario, Titón vuelca sus propias interrogantes y recrea libremente la «fábula» del pasado. En su cine, todo tiempo pretérito es recuperado desde la narrativa del presente, así como todo tiempo inmediato está transversalmente atravesado por los fundamentos de épocas anteriores.

Apunta Reynaldo González que «con el triunfo revolucionario, de golpe la historia era algo que los espectadores vivían al tiempo que la veían reflejada en la pantalla. Poco importaban hallazgos o defectos de factura. Un relevante sentimiento historicista dejaba sus huellas».² *Historias de la Revolución* (1960) podría incluirse en esta línea dentro de las primeras

¹ Puesta en escena entendida dentro del marco de lo performativo como construcción de los sujetos sociales que a un tiempo actúan y «se muestran» actuando en la escena pública.

² Reynaldo González: *Cine cubano, ese ojo que nos ve*, p. 144.

producciones del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). El primer largometraje de ficción que realizara Alea recogía un fragmento de la novela *El sol a plomo* (1959), de Humberto Arenal, en la elaboración del cuento «El herido»; de manera que una de las obras literarias fundadoras del ciclo narrativo de la Revolución Cubana nutría a una de las iniciales representaciones audiovisuales de la lucha armada insurreccional.

Los riesgos del claudeslinaje urbano, las guerrillas en las montañas y el descarrilamiento del tren blindado en Santa Clara son los ámbitos temáticos de los tres cuentos que conforman el filme. Así, el recorrido por zonas paradigmáticas de la batalla revolucionaria persigue exponer la insurrección armada desde varias de sus facetas y situar como ejes dramáticos a los héroes y antihéroes del momento histórico. Sobre el filme se ha señalado que fue realizado bajo el influjo del neorrealismo italiano, por el que Gutiérrez Alea sentía entusiasmo desde sus tempranos estudios de cine. Las historias se concentran en lo mostrado más que en la narración propiamente, y la impresión que causan hoy en el receptor es la de acceder a la intimidad de una historia que comenzaba a recuperarse con demasiada premura.

En el cuento «Rebeldes», la acción se limita a la espera de varios personajes alrededor de un joven que agoniza sin remedio. Los héroes son hombres del pueblo, con sus ingenuidades, su sentido franco del deber y sus miedos. Le dan de beber al guerrillero, vendan su herida, toman de su bolsillo un cigarro y hablan de su muerte como de un suceso acostumbrado. Tras la aparente calma de la espera, se escuchan los disparos del enemigo que está por subir a atacarlos y uno de los hombres pregunta, con una mezcla de inquietud y candor: «¿A qué le estarán tirando los casquitos?». Para el director, esta había sido una historia fallida por el tratamiento filtrado de la luz en la fotografía de Otello Martelli, la lentitud de la puesta en escena y la «rigidez» de los actores, que no eran profesionales sino verdaderos rebeldes.

Con el paso del tiempo la historia ha cobrado otro valor, pues matiza la visión sobre la heroicidad reverberante de los

guerrilleros en la Sierra Maestra y nos acerca a una realidad mucho más sencilla, a pesar del acartonamiento que Alea percibía en ella. En el filme los hombres hablan con acento campesino y emprenden un acto de solidaridad silencioso, donde se intercalan los temores, el hábito terrible de la muerte que se forma en la guerra y hasta un cuento simpático, relatado por uno de ellos, sobre su bautismo «instantáneo» en una iglesia para sortear la presencia de los soldados batistianos. Los verdaderos rebeldes devenidos actores, mientras se ofrecían con franqueza en las escenas, se «mostraban» y «actuaban» como héroes de la gesta, en una representación de lo experimentado en la campaña real. Toda esa materia «veraz» que se empleaba en la articulación del filme, se proyectaba ligada a la ficción como el recuento inmediato de los sucesos revolucionarios. Así, la épica resultaba verificada e imaginada al unísono, con una candidez que hoy vale por sí misma y que se distingue de las imágenes vibrantes de los «barbudos» que entraban a La Habana después del triunfo.

Memorias del subdesarrollo es la siguiente película en la que Alea toma como precedente un texto de la literatura cubana, en este caso la novela homónima de Edmundo Desnoes, publicada en 1965. Los contextos habían variado y ya las preocupaciones estéticas de la nueva era se articulaban –bajo diversas tensiones– en torno al papel del intelectual dentro de la Revolución. Las *Palabras a los intelectuales* (1961), de Fidel Castro, el Primer Congreso de Escritores y Artistas (1961), las polémicas suscitadas en torno a la filmografía extranjera presentada en los cines cubanos –tildada de decadente y pequeñoburguesa–, entre otros eventos, habían conformado un escenario que desfavorecía la imagen del intelectual como un creador «ensimismado» en sus crisis individuales, separado del compromiso armado y de las necesidades espirituales de los hombres humildes del pueblo. De manera que la historia del antihéroe intelectual de clase media seduce al cineasta, así como el reto de la representación de una voz subjetiva que no se reconoce en el presente, sino que se desplaza continuamente hacia el pasado y, desde una perspectiva crítica, ofrece un filtrado alternativo de la realidad.

El personaje construido por Desnoes vive en Cuba solo, debido al éxodo de sus padres y su mujer, así que se dedica a explorar su memoria y a «fluir» en el presente, mientras hace la crítica del subdesarrollo y afirma su imposibilidad de mezclarse con la efervescencia revolucionaria. En su transposición al cine, el protagonista elaborado por Alea –de conjunto con el novelista– conserva los rasgos de ese Yo moderno, émulo de Stephen Dédalus, Meursault o de los personajes de Michelangelo Antonioni, cuya composición distintiva como sujetos se traduce en la inhabilidad para acceder a la vida con el lema faústico de la acción renovadora como principio. Entre los cigarrillos, la inconsecuencia espiritual del declive del siglo xx, la gente solitaria que nada espera, y las imágenes inmóviles del entorno urbano, transcurren los bostezos del Sergio de *Memorias...* o los suspiros de la Vittoria de *El eclipse* (1962), de Antonioni. La escenografía, la ciudad de cartón donde todo sigue igual, será un motivo cíclico para los personajes rodeados por el filtro del existencialismo, aunque en el caso de Sergio Carmona la imposición de la historia colectiva de la Revolución termine por enfrentarlo consigo mismo y sus opciones vitales.

El desarrollo de la «idea» a través de la palabra es una de las estrategias narrativas que Alea explota en este filme y que luego pasará a otras de sus obras. *Memorias...* es prolija en el uso de la verbalización, al tiempo que propicia la movilidad de la imagen y, sobre todo, la combinación de temas y medios de expresión muy diversos. Con esta película cuaja el propósito del director de consolidar un lenguaje cinematográfico «vanguardista» que fuera acompañado por la denuncia social, sin que el filme perdiera su condición de espectáculo.

El director consideraba lo «espectacular» como aquello que de forma más o menos insólita irrumpía en la medianía de la vida diaria:

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.³

La noción de «espectacularidad» de Alea no se ciñe a la visión tradicional que entronca con los niveles de producción o saturación de recursos comerciales en el cine, sino que está fundamentada por la irrupción de lo nuevo en un medio que ha permanecido en relativo reposo. Mostrar y mostrarse, al mismo tiempo, son urgencias típicas de los primeros años, que instan a graficar un nuevo paradigma social. El cine como arte de la visualización y la documentación acoge rápidamente ese propósito, y en el caso de Gutiérrez Alea se une al uso de la palabra como soporte ideológico.

En *Una pelea cubana contra los demonios* (1971), basada en la obra *Historia de una pelea cubana contra los demonios* (1959), de Fernando Ortiz, vuelve a aparecer la combinación entre la palabra y la realidad como espectáculo. En este caso, Alea propone una indagación sobre los puntales de la nación cubana y, nuevamente, la memoria queda articulada como discurso-plataforma que sostiene el presente. En el epígrafe de la película, queda fijada una de las rutas posibles para su lectura: «Los hechos que aquí se narran, reales unos, imaginarios otros, pueden considerarse entre las primeras escaramuzas de esa larga batalla por la libertad que culmina trescientos años después, en nuestros días, cuando la Isla es, finalmente, dueña de su propio destino».

Se produce en esta película una suerte de «teatralización» del pasado –la historia transcurre en el siglo xvii– y, a la vez, de naturalización, por el uso de la cámara en mano y la representación sin entelequias de la corporalidad. La palabra es aquí ejercicio de persuasión y dominación, mientras que el «actuar» define otras conductas al margen, que no dejan de

³ Tomás Gutiérrez Alea: *Dialéctica del espectador* (1982), p. 7.

tramarse en nuestra cultura: las ceremonias religiosas africanas, la pujanza de los hombres que se dedican al contrabando, la festividad. El padre Manuel pretende alejar a los parroquianos de la zona costera, donde mantienen contactos con los ingleses y franceses que se acercan a ella. Las ideas heréticas y el relajamiento moral suponen una amenaza para el poder católico, así que el cura recurre al terror espiritual para contrarrestarlos. Juan Contreras es su antagonista, un hombre liberal que franquea sistemáticamente los límites impuestos por la religión. «Aquí está la casa, ahí está el vino y aquí estamos nosotros, todo lo necesario para proclamar la felicidad. Y los músicos ¡que no descansen!»», exclama el personaje estas palabras que mucho se acercan al espíritu humanista de Rabelais. Después de tal preámbulo, que alude a la materialidad y la corporalidad como únicas obligaciones para alcanzar la plenitud, se desata una orgía donde beber, comer, bailar, satisfacer los instintos sexuales, sustituyen a la penitencia.

A la palabra como ejercicio de dominación se opone la eclosión de la propia vida, del hombre-cuerpo rabelaisiano. «En España ya habrían acabado en la hoguera pero aquí andan haciendo de las suyas», dice el padre Manuel y corrobora la «formación» de un nuevo estado de cosas en las Antillas. A este lado del Atlántico se desatan implacables las manifestaciones del «deseo» corporal –Juan Contreras y el párroco se sienten atraídos por la misma mujer que ha sido violada por un filibustero–, la imposición de la justicia es negociable o ha de ser llevada por la propia mano a punta de espada, las instituciones nacen socavadas por la sedición, los antepasados muertos de África vuelven a la luz, toman el cuerpo de la esclava y reclaman su voz en el propio templo católico. Estar dentro y fuera de los límites insulares, participar del sistema de la Metrópoli y generar una serie de alternativas para la supervivencia, tener fronteras físicas y diversificar la improvisación de la sociedad nueva, tales parecen ser los constitutivos de una nacionalidad no pactada sino construida a destajo.

A través de los distintos personajes, ofrece Alea una puesta en escena del «teatro del mundo» –idea tan cara al siglo XVII, así como un fresco de nuestra temprana realidad

polimorfa: rituales africanos se contraponen al catolicismo; la libertad de pensamiento y acción no puede ser reducida a pesar del dogmatismo furioso; aparecen brujas e inquisidores, canciones campesinas, música europea que es sucedida por el percutir de los tambores, racionalismo y superchería, largos discursos religiosos, la imagen redentora de Juan Contreras sobre el caballo y con la espada en alto –que es un icono muy cercano al del mambí cargando al machete contra el colonialista español–; todo ello va nutriendo la densidad de un filme que convoca a una lectura dialógica del pasado y el presente.

Con *La última cena* (1976), basada en un fragmento de *El ingenio* (1964), de Manuel Moreno Friginals, emprende Títón un discurso elaborado sobre la dimensión «calibánica» de la negritud, según apunta Carlos Jáuregui.⁴ El filme narra cómo el Conde de Casa Bayona decide organizar, con un grupo de esclavos, un simulacro de la última cena de Cristo y los Apóstoles para mostrar su humildad y religiosidad. Cuando el mayoral trata de obligar a los mismos esclavos a trabajar el Viernes Santo, estos se niegan, se rebelan y escapan, razón por la que son perseguidos y decapitados. Para Jáuregui, la película está orientada a mostrar el fracaso del Próspero civilizador, la condición de clase del significante racial negro como Caliban oprimido y su levantamiento insurgente como prefiguración revolucionaria.

Cabe preguntarse si el fracaso de Próspero se debe a la imposibilidad de comprensión de las parábolas occidentales por parte de los esclavos o a las estrategias de resistencia cultural frente a la imposición del mito cristiano. Aimé Césaire en su *Discurso sobre el colonialismo* (1950) advertía sobre «el pedantismo cristiano, por haber planteado las deshonestas ecuaciones de *cristianismo* = *civilización*, *paganismo* = *salvajismo*, de las que no podían por menos que desprenderse abominables consecuencias colonialistas y racistas».⁵ La religión es el más poderoso medio para la colonización, acaso porque

⁴ Cfr. Carlos Jáuregui: *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*.

⁵ Aimé Césaire: «De *Discurso sobre el colonialismo*», p. 155.

más allá de la muerte y la devastación física implica la modificación de un sistema de referentes y metáforas –con todos los valores asociados– en otro bien distinto. Si cambia la traducción metafórica del mundo que entraña el mito, cambian valores cardinales de la cultura: el miedo, el goce, la libertad, las prioridades éticas, los límites de la negociación entre el bien y el mal.

En la película se hace evidente la oposición entre la oralidad que identifica a la tradición del esclavo y lo escrito que se identifica con la tradición bíblica. En la cena que el conde de Casa Bayona prepara para sus esclavos, los comensales se convierten en comentaristas de la lección sobre Cristo a la que son sometidos; se adueñan de la palabra y subvierten, a través del filtraje de sus tradiciones, el sentido de las Sagradas Escrituras. Señala Glissant que la escritura supone el no-movimiento, puesto que el cuerpo reposa, mientras la mano que maneja la pluma o las teclas no es metonimia del cuerpo sino de la página:

Y es que el cuerpo alienado del esclavo, en la época del sistema de servidumbre, quedó efectivamente privado de la palabra, como para vaciarlo por completo. No sólo tenía prohibido expresarse sino que era inconcebible que lo hiciera. Hasta en su función reproductiva, el esclavo quedó fuera de sí. Se reproducía, pero para el amo. Todo goce era mudo, es decir, desbaratado, alterado, negado. En semejante contexto, la expresión era precaución, reticencia, susurro, tramas tejidas en la noche hilo por hilo.⁶

Aunque el Conde expone la historia de Cristo y los Apóstoles, su plataforma es escrita, mientras que la perspectiva de los esclavos proviene de una tradición predominantemente oral y «susurrada». En oposición a la postura reposada del hombre blanco, uno de los esclavos cuenta su historia sobre las consecuencias del hambre apoyado por cantos y bailes, se mueve en el espacio al ritmo de su propia canción y escenifica su historia. La palabra bíblica, como en *Una pelea...*, es enunciada por el

⁶ Edouard Glissant: *El discurso antillano*, p. 262.

sujeto del poder, mientras que el movimiento, la ampliación del cuerpo en el espacio, la autoconciencia del cuerpo que debe ser liberado a través del canto y el baile, son manifestaciones subversivas de los sujetos bajo el poder. En el filme, los esclavos son particularizados a través del habla y la gestualidad: cada uno se distingue por la manera en que come o se dirige al amo y, mientras intentan comprender el relato que escuchan, contribuyen a la subversión del mito. Se preguntan si los Apóstoles al «comer el cuerpo de Cristo» eran como los carabalí, que comían carne humana, y articulan de esta manera un discurso sedicioso que ilustra las estrategias de resistencia de la cultura africana frente a la imposición de la cultura europea en el Caribe.

Afirma Rufo Caballero que el desplazamiento vertical de los planos de significación es una invariante conceptual en el cine de Gutiérrez Alea. Esto es proporcionado por el espacio de simulacro que es la carnavalización, favorecedora de «una constante mutación entre la identidad y la alteridad».⁷ En efecto, tanto en *Una pelea...* como en *La última cena* es posible percibir que desde la enunciación primaria del discurso fílmico se propician los desplazamientos de las jerarquías de poder. La risa de los esclavos sirve de coda al intento evangelizador mientras que el negro Sebastián opone a las historias bíblicas una leyenda de su propia tradición que desestabiliza y vuelve relativa la autoridad del discurso católico:

Cuando Olofi jizo lo mundo la jizo completa. Jizo el día, jizo noche, jizo lo cosa linda y lo cosa fea también jizo. Olofi jizo lo cosa buena y lo cosa malo, jizo lo verdá y también jizo lo mentira. Lo verdá le salió bonito bonito bonito, lo mentira no le salió bueno, era feo y flaco como si tengá enfermedá. Olofi le da lástima y le da un machete aflao pa que se defienda. Pasa la tiempo y toítico la gente quiere na má que andar con lo verdá y nadie quiere andar con lo mentira. Pero un día verdá y mentira encontrase en lo camino y como son enemigo se pelean. Y verdá se más fuerte

⁷ Rufo Caballero: *Rumores del cómplice. Cinco maneras de ser crítico de cine*, p. 201.

que mentira, pero la mentira tengá machete afilao que Olofi le da. Y cuando lo verdá se descuidá lo mentira ¡zas!, corta lo cabeza de lo verdá. Y ya lo verdá no tenía ojo, ni tenía cabeza, busca con lo mano su cabeza y busca hasta que tropezá con lo cabeza de lo mentira y ¡rrrrng! ranca lo cabeza de lo mentira y la pone donde iba la misma suyo. Y desde entonces anda por to lo mundo engañando a to la gente cuerpo de lo verdad con lo cabeza de lo mentira.

La leyenda narrada por Sebastián vale para todas las épocas y los discursos totalitarios. Lo que la mentira promete es deshecho por la verdad. La idealidad hilvanada con palabras es claramente refutada por la realidad cotidiana. La elevación del dogma como centro emisor de valores absolutos es aquí cuestionada por la tradición menos contemplativa y más pragmática de la cultura del esclavo. El hombre africano que ha sido transterrado sabe que el rostro amable de la verdad blanca esconde el cuerpo flaco de la mentira. El sufrimiento es camino para la felicidad, según les explica el Conde, amparado por las doctrinas cristianas; sin embargo el esclavo está convencido de que la felicidad puede ser encontrada a través de la libertad y a través de la experiencia corporal y material. Sebastián deforma el lenguaje, es el sujeto «salvaje» frente a la civilización y el discurso correctamente articulado, pero aun con las palabras desfiguradas y apropiadas al poder, demuestra que los argumentos de la mitología africana son capaces de presentar un contradiscurso eficaz en términos de sabiduría tradicional.

Después del monólogo de Sebastián, un esclavo temeroso defiende al amo mientras otro más suspicaz sentencia que «una cosa son lo amo con lo vino y otra cosa son lo amo sin lo vino». La puesta en escena de los esclavos a la mesa del señor deja al descubierto las tensiones en el eslabonamiento de una cultura propia fundada en mitologías diversas que al tiempo que se oponen y resisten, se concilian a través de sus posibles paralelos. Es la puesta en escena de las alternativas del hombre subyugado frente al poder, de la dominación colonial de fundamento católico, de la subversión africana y de

las beligerancias entre los intereses de ambas partes: el blanco desde el púlpito y el negro desde la supervivencia.

A *La última cena* le sigue *Los sobrevivientes* (1978), basada en el cuento «Estatuas sepultadas» (1967), de Antonio Benítez Rojo, una película que vuelve sobre la experiencia de la clase burguesa a inicios de la Revolución. La fabulación sobre el pasado esta vez se orquesta desde la parodia negra y voraz sobre el estatus de la burguesía aristocratizada. Donde el cuento pone tonos poéticos y de una melancolía sutil, el filme emplea el humor negro y el absurdo. En *Los sobrevivientes* la noción de margen, adjudicada al burgués con el triunfo revolucionario, llega a expresarse físicamente a través del aislamiento de los personajes. Los límites son reales e impiden el movimiento fuera de la casa de la familia Orozco, cuya reclusión resulta una metáfora narrativa y visual de la liquidación de un modo de vida.

La película relata el repliegue de una familia de la alta burguesía detrás de sus verjas, hasta donde la ideología revolucionaria no debe alcanzar. Necesitan «evitar la contaminación a toda costa» –según dice Don Sebastián Orozco, el patriarca familiar–, y protegerse de la «vulgaridad» que ha sido suscitada por la efervescencia jubilosa de las clases bajas. A la imposibilidad de integrarse con sus prebendas al renovado diseño sociopolítico del país, se une la súbita perplejidad de haber sido destronados, lo cual encarna en la negación del presente como momento histórico perdurable. La familia Orozco recuerda con nostalgia el pasado y cifra en la continuidad de la memoria las esperanzas de recobrar su paraíso perdido.

Para fijar la intrahistoria de los Orozco, el personaje de Manuel insiste en hacer las crónicas de los acontecimientos familiares, y de hecho las hace, sin que falte la descripción edulcorada, típica de la crónica social, aun cuando no existe tal sociedad para compartirla ni público para corroborarla. Desde luego, se suscita la separación entre los estereotipos de clase, ahora más que nunca estereotipos políticos: acercarse al pensamiento comunista es una herejía y cuando Julio Orozco declara que «cada uno de los diez mandamientos es un grillete», su cuñado Vicente le responde, para hacerlo entrar en razón, que habla «igual que esa gente de allá afuera». El párroco que los visita

asevera que «cada año de revolución no baja por lo menos de mil de purgatorio», y esta equivalencia entre asuntos terrenos y divinos se convertirá en penitencia real para los miembros de la familia Orozco, condenados a la espera de su depauperación.

Tal y como puede apreciarse en *Memorias...*, es el espacio privado el dominio seguro de la burguesía media y alta, el último reducto para reproducir sus hábitos y conservar sus ceremonias, sus maneras de «ponerse en escena». Es la «ceremonia de la clase burguesa» la actividad que se construye como ejemplo de civilidad, el motivo recurrente al que se aferran los personajes de la película para no diluirse en la nada. Aunque el viaje de bodas de Fina Orozco y Vicente Cuervo se realice alrededor del jardín; aunque con toda pompa fúnebre se efectúe el entierro de los excrementos –donde debieron haberse asimilado las cenizas de la difunta Doña Cristina Álvarez, «viuda ilustre del general de la guerra de independencia Don Avelino Orozco», enviadas a Cuba en paquetes de sopas instantáneas y consumidas como tales por los miembros de la familia–, los personajes no descuidan su donaire, ni permiten que esos pequeños inconvenientes frenen sus costumbres.

Los Orozco están convencidos de que la «tradición ceremonial» asegura la perpetuidad de su modo de vida y es la garantía de distinción que no posee la «masa plebeya». Tanto es así que, desde la mirada de los desfavorecidos, la ceremonia no es más que un lucimiento de poder: oportunidad para hacerse servir, ocasión para exhibir sus posesiones. Frente a la ceremonia burguesa, tradicionalmente se alza otro tipo de exhibición: la agitación espontánea, las consignas cantadas con los ritmos populares, la reivindicación de la pobreza:

*Viva el harapo, señor,
y la mesa sin mantel.
Viva el que huele
a callejuela,
a palabrota y taller.*⁸

⁸ Silvio Rodríguez: «Canción en harapos» (1971), álbum *Causas y azares* (1986), *Cancionero*, p. 270.

A medida que los Orozco pierden el empaque, debido a la falta de suministros y de comunicación con el exterior, se afianza la ceremonia como signo de dignidad. «Comportémonos como si estuvieran los alimentos», dice el tío Pascual cuando no les queda qué comer, y así sugiere la conservación de la actitud, aun del simulacro, como argumento de la virtud. Con el desarrollo del filme, la ceremonia se opone al ambiente y a los personajes deteriorados, que se convierten en parodia macabra de sí mismos. No podría ser de otra manera, puesto que las tertulias, la cena a la mesa, el archivo histórico familiar, han quedado como representaciones vacuas en un entorno derruido, más arqueológico que vital. «A lo mejor estamos muertos y no lo sabemos», dice la madre sin obtener contestación certera de los otros personajes, pues la respuesta la tiene el receptor, enterado de la interdicción a la que se ha sometido el estatus burgués y su consecuente desaparición oficial.

Asoma en *Los sobrevivientes* uno de los personajes más recordados de Titón: Pepe Antonio, el pícaro acomodaticio. Su función es la de suministrarle víveres de contrabando a la familia Orozco. Cuando Vicente Cuervo le pregunta si ha tenido algún problema para traer las mercancías, Pepe le responde con desfachatez: «Yo no puedo tener problema nunca. Óigame, aquí el asunto es cogerle la vuelta al sistema, ¿comprende? A mí lo mismo me da el capitalismo, el socialismo, como si vuelve el feudalismo». La cercanía con las clases medias bajas, como indica su manera de hablar y su abundante gesticulación, y el trato excesivamente cordial que tiene con Sebastián Orozco –que le vale un raudal de malas miradas por parte del señor–, le permiten al personaje cierta movilidad en el «exterior». Cabe recordar que su predecesor, el personaje de Oscar en *Las doce sillas* (1962), para defenderse de las imprecaciones de Hipólito Garrigó, a quien moja descuidadamente mientras riega las plantas, dice que él es un obrero y está trabajando. Oscar «le coge la vuelta al sistema», pues se mimetiza con el discurso legitimado y legitimante del cambio revolucionario que marca positivamente la pertenencia al grupo de los trabajadores, obreros, campesinos o milicianos. Pepe Antonio, advierte el cineasta, es una desviación no resuelta, un personaje

que nada tiene que ver con la disposición doctrinal sino con la picaresca, tan antigua en nuestras tierras como las tropas para la conquista y colonización de la Isla.

El filme *Fresa y chocolate* (1993), basado en el cuento de Senel Paz «El lobo, el bosque y el hombre nuevo» (1991), y dirigido junto a Juan Carlos Tabío, cierra el ciclo de la representación del intelectual, pues establece una serie de vínculos con *Memorias del subdesarrollo* que han sido señalados por la crítica precedente. El protagonista vuelve a ser un hombre de manos alisadas por el papel, que se ve marginado esta vez no por su condición burguesa sino homosexual, dotado de un saber abundoso que le permite vivir y entender a profundidad la cultura. Diego es heredero del refinamiento, el placer sibarita, la asimilación de paradigmas foráneos. Desde la perspectiva del ojo legitimante que parte de una plataforma nacionalista y masculinizada, el personaje de Diego tiende a la manufacturación de un ser «inauténtico», hecho de femenil bisutería, una vez que se tiene por «auténtico» al hombre natural, de genealogía rousseauiana, tanto más genuino cuanto más austero y despojado de abalorios.

He aquí que vuelve a aparecer el contraste entre lo legítimo y lo espurio, en torno al problema de la conformación del «ser nacional» después del triunfo revolucionario de 1959. En la sencillez iconográfica de un cartel diseñado por Delestre en el año 1993, donde un helado de fresa se derrite y se apoya desventajosamente por debajo del helado de chocolate, firme y vertical, podemos reconocer la contraposición binaria desde la cual se caracterizan, en principio, los personajes de Diego y David. Alea, como en tantos filmes, alude directamente a los estereotipos asentados en una buena parte de los potenciales espectadores cubanos, para luego subvertirlos. El personaje de David se modela como el prototipo del «verdadero» y «necesario» hombre de la Revolución: heterosexual, joven humilde rescatado por el nuevo modelo de educación gratuita, estudiante universitario, militante comunista. Frente al hombre ideal que surge libre de rezagos pequeñoburgueses, se erige Diego: homosexual, religioso, pletórico de ironías críticas por su constante inconformidad con la realidad. La radicalización

de los estereotipos de uno y otro lado afirma el par fuerte/débil que, a juicio de Víctor Fowler, constituye el eje hacia el que tiende a reducirse la naturaleza del sujeto nacional según el modelo heroico de comportamiento, eminentemente masculino, del que se excluye todo aquello que sea considerado mujeril.⁹ No es casual que mientras Diego camine por una calle de La Habana se lea en un mural el apotegma martiano: «los débiles respeten, los grandes adelante: esta es una tarea de grandes». Hemos de tener en cuenta que la homosexualidad, en el imaginario socializado, encuentra su equiparación con otras manifestaciones que escapan del compromiso y las virtudes heroicas. Débil es también aquel que prefiere el beneficio propio antes que el esfuerzo colectivo, el que no abandona su adicción al opio religioso para despertar al pensamiento científico, aquel que se «raja» como tallo frágil cuando se requiere voluntad para el deber social, y el que se niega al sacrificio, albergado en una rancia conciencia de su individualidad.

Sin embargo, la actitud de Diego no es representada como una postura huera, sino que va transitada por un intenso comprender y vivir la cultura cubana. El gusto por los atuendos orientales, la porcelana de Sèvres, el té antes que el café, el almuerzo lezamiano, las zapatillas de Alicia Alonso que gravitan sobre la pared, la música de Cervantes y Lecuona, la poesía de Zenea: todo ello convierte a Diego en un personaje lleno de matices. Él no solo es un sujeto que diverge de lo normado, sino que su conflicto radica en las tensiones entre la exclusión del «paradigma nacional» y el visceral amor que experimenta por la Isla. Diego no condiciona el gozo a la prescripción ideológica y demuestra que el hombre puede ser más rico, espontáneo y pleno dentro de la fidelidad a sus inclinaciones más íntimas. Él es el intelectual refinado y el representante del bajo mundo, el que sabe apreciar la voz de Maria Callas y también increpar a la «puta de mierda» que se atraviesa en su camino. Diego vuelve a expresar, como antes

⁹ Cfr. Víctor Fowler: «Homoerotismo y construcción de la nación», *La maldición, una historia del placer como conquista*, pp. 38-39.

lo hizo Sergio Carmona, la descripción múltiple y relacional de lo cubano, la identidad inconclusa que no puede ser rebasada ni totalizada por el discurso político.

Si la proyección de esta imagen nacional que pretende la totalidad nunca llega a completarse, el dilema del sujeto aumenta con la necesidad que prioriza el discurso contra-colonial de la Revolución de afirmar un «yo-soy» frente al estatus de «ser-para-el-otro». Discurso del «yo-soy» que se intenta dirigir estratégicamente desde el racionalismo ilustrado occidental, entendido como vía expedita para el ingreso en el desarrollo, cuando las dinámicas del deseo entre el yo y el otro –en términos de Homi Bhabha–¹⁰ no pueden ser racionalmente suprimidas sino, con una buena dosis de voluntarismo, momentáneamente extirpadas; y cuando –nos recuerda Edouard Glissant– es la vocación de ser «plurirrelatados» lo que acaso nos describe como sujetos antillanos:

El pensamiento archipielar encaja bien con la estampa de nuestros mundos. Le toma prestadas la ambigüedad, la fragilidad, la derivación. Admite la práctica del desvío, que no es ni huida ni renuncia. Reconoce el alcance de las imagerías de la Huella y las ratifica. ¿Acaso es renunciar a gobernarnos? No, es sintonizar con esa parte del mundo que, precisamente, se ha extendido en archipiélagos, esas a modo de diversidades en la extensión, que, no obstante, aproximan orillas y desposan horizontes.¹¹

La representación de la cultura en el cine de Alea propende al archipiélagos; es un mapa dado a las derivaciones. La vocación del director por la intertextualidad, la subversión discursiva, el contrapunto ideológico y su intención de representar la realidad como una zona multifacética donde la polisemia debe cuajar como provocación al espectador, suponen los desvíos. El argumento de la razón es incorporado a sus filmes como uno de los lados de la polifonía cultural que incorpora las perspectivas mágico-religiosas, la risa y el absurdo. Puesto

¹⁰ Cfr. Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*.

¹¹ Edouard Glissant: *Tratado del Todo-Mundo*, p. 33.

que «la dinámica del cine cubano tiene en Alea a su mayor filósofo del *otro*, de la identidad fraccionada, la segmentación del sujeto y la pluralización del diálogo»,¹² aun cuando reconocemos en su cine una voluntad enunciativa definida no es posible reducirla a una sola perspectiva.

Cabe preguntarse si Alea no habría encontrado en el dilema de la «escritura inconclusa» de la identidad cultural, la motivación para explorar en la literatura cubana las rutas de una memoria que pudiera «relatarnos» sin recurrir al discurso esencialista de la fijeza. Si al re-escenificarse el pasado se introducen «inconmensurables temporalidades culturales en la invención de la tradición»,¹³ Alea produce esa apertura conscientemente cuando construye una memoria imaginada y poetizada, que sirve de interlocutora para el presente. Según formula Bhabha: «Los compromisos fronterizos de la diferencia cultural pueden ser tanto consensuales como conflictivos; pueden confundir nuestras definiciones de tradición y modernidad; realinear los límites acostumbrados entre lo privado y lo público, lo alto y lo bajo; y desafiar las expectativas normadas de desarrollo y progreso».¹⁴

La visualización de la cultura cubana que propone Alea, canaliza la emergencia conflictiva de las diferencias y las fronteras. En el caso de *Memorias...* el intelectual, desplazado hacia la presumible inestabilidad de un modo de vida «no deseable», erige una estrategia discursiva que lo legitima ante los «especímenes del subdesarrollo». Desde su condición masculina intenta «cazar» a la joven Elena y resulta él finalmente «cazado» por su estatus de clase, en un intercambio constante de poderes. La demanda de la legitimación social de los hambreados cuaja turgente en las calles, en las canciones populares, en el baile saturado de rostros y cuerpos

¹² Rufo Caballero: *Rumores del cómplice...*, p. 201.

¹³ Homi K. Bhabha: Ob. cit, p. 2.

¹⁴ «*The borderline engagements of cultural difference may as often be consensual as conflictual; they may confound our definitions of tradition and modernity; realign the customary boundaries between the private and the public, high and low; and challenge normative expectations of development and progress.*» (Ídem.) [Traducción de la autora.]



Mientras que en el baile de la burguesía se distinguen los cuerpos y las muselinas de las faldas, así como sus desplazamientos coreográficos, el baile de la clase popular, predominantemente negra, es tomado como un cuerpo coral, una amalgama de brazos, rostros y sudor.

negros; al mismo tiempo, es reconocible el contra-discurso del «intelectual metropolitano», conducto ilustrado del saber occidental, y único camino entrevisto para elevar a la Isla hacia los índices del desarrollo.

A pesar de su aparente distanciamiento, Sergio Carmona contribuye al perfil del sujeto cubano: él es «lo cubano» dentro de las fricciones fronterizas de la identidad, así como también lo son Juan Contreras, el padre Manuel, Sebastián, Pepe Antonio, Diego. Son voces que toman sus emplazamientos y pugnan por su representatividad, cara a la movilidad de la cultura, los reflujos políticos y los relatos históricos. Frente a la posibilidad de poner en escena y mostrar el variado fresco de la Historia, Titón no compromete una recuperación polarizada de la memoria. Ofrece, por el contrario, una propuesta no concluida y fluctuante, donde las diferentes «escrituras» emprenden la ardua negociación del pasado.



Memorias del subdesarrollo y el ámbito de lo literario: hacia una cartografía de la relación

En el año 1967, la revista *Cine Cubano* promovía una encuesta sobre literatura y cine en la que participaban connotados intelectuales de la época. Allí Tomás Gutiérrez Alea defendía que una obra literaria solo era fuente de inspiración para un filme y no un elemento definitorio de su realización. Aclaraba, no obstante, que la influencia entre la literatura y el cine era «constante, variada y recíproca», en la medida en que el segundo era un espectáculo que se nutría también de la pintura, de la música, de la poesía o del circo; a saber, de cualquier manifestación artística que como «arte total» pudiera incorporar. Los intercambios entre la literatura y el cine eran 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.

Terminaba la encuesta con una pregunta sobre la jerarquía del narrador o del autor dramático en la realización cinematográfica, y Alea en este caso respondía que el autor de una obra literaria, en tanto colaborador del filme, tendría la misma importancia «que el actor, el camarógrafo, el músico...»,¹ puesto que era un factor más de los que disponía el realizador

¹ Tomás Gutiérrez Alea: «Sobre el cine y la literatura responden...», pp. 6-7.

para componer su obra. Aunque, en principio, la afirmación anterior pareciera una sanción polémica sobre el papel del escritor respecto de las versiones fílmicas de textos escritos, lo más notable de la postura de Alea es que nunca prescindió de los creadores literarios para elaborar o retocar los guiones con los que filmó sus obras. Trabajos posteriores del cineasta darían fe de la fertilidad creativa que lograba al tener como colaboradores, en función de guionistas, a autores como Edmundo Desnoes, Antonio Benítez Rojo y Senel Paz, que transformaron obras propias en libretos para sus películas.

La filmografía de Alea demuestra su inclinación hacia los argumentos literarios, aunque siempre entendidos como fuentes culturales y no como simples estructuras narrativas que habrían de ser llevadas al audiovisual. A propósito de las transposiciones de obras de la literatura cubana en el cine de Alea, es oportuno movilizar la atención crítica hacia un emplazamiento teórico que amplíe el usual estudio comparado de los textos literario y cinematográfico. Los vínculos entre literatura y cine, en las adaptaciones, se establecen en principio desde el lenguaje y sus tránsitos sógnicos, desde la narración y sus reemplazamientos discursivos o temáticos, desde la complementación o alternancia de sentidos y funciones narrativas entre los textos; pero, al mismo tiempo, estos vínculos se diversifican a través de la dialogicidad del cine con el propio ámbito de lo literario.

La teoría de la intertextualidad aplicada al cine ha sugerido un tipo de lectura sobre el fenómeno de la transposición cinematográfica de obras literarias que propicia la extensión del marco objeto de análisis. Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis consideran que la intertextualidad es una condición valiosa de la creación fílmica, pues conecta al texto individual con otros sistemas de representación que lo nutren y lo diversifican. Vuelven sobre Bajtín y su noción de «texto dialógico», donde «series generadoras profundas» integran la significación multidimensional del texto; o sea, favorecen su composición plural desde el comportamiento social, la historia, el arte, las variantes literarias y todo aquello que ha podido fluir en el torrente de la cultura. La noción de intertextualidad promueve, por otra parte,

la consideración del artista de cine contemporáneo como un orquestador o amplificador de los mensajes circundantes que pertenecen a las diversas series: literarias, pictóricas, musicales, cinemáticas, comerciales.²

Visto así, se potencia la imagen del cine como reservorio cultural por excelencia. No es solo productor de lenguaje sino también recaudador de la producción artística y las inquietudes sociales, históricas, ideológicas, que lo rodean. El filme es resultado de la combinación de la voluntad del autor con la apropiación de otros textos, de la individualidad creativa con la pluralidad estética que le sirve de sustrato. Entre sus manifestaciones específicas, la adaptación supone la relación explícita entre dos obras, por lo tanto se inscribe en la condición intertextual del cine como expresión puntual de su diálogo con la literatura.

Bajo el amparo de las nociones de la intertextualidad de Kristeva y la transtextualidad de Genette,³ la adaptación cobra definitiva autonomía sobre la obra literaria que la precede. Una relación intertextual supone la traslación de determinados elementos textuales a un nuevo soporte, la incorporación y «reescritura» de un texto previo en otro texto, a través de variadas estrategias de intelección. Ello permite el comercio libre de las apropiaciones, las citas, el simulacro, la parodia, el comentario y otras ligazones entre las obras artísticas. Dada esta plataforma teórica y en función de ganar libertad en los análisis, las investigaciones sobre la adaptación cinematográfica de obras literarias apuntan hacia los vínculos intertextuales,

² Cfr. Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis: *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, p. 234.

³ Las nociones de Genette se aplican a la adaptación para explicar sus procedimientos de apropiación de la obra literaria. Bajo el concepto de transtextualidad el autor define cinco manifestaciones posibles: intertextualidad, metatextualidad, paratextualidad, architextualidad e hipertextualidad. Cada una propone un tipo específico de intercambio textual. De manera que, aplicadas al cine en el caso de las adaptaciones, puede describirse si el filme ha priorizado una actitud metatextual en su apropiación de la novela –a través de la crítica o la reescritura subversiva, por ejemplo– o si lo hace a través de claves architextuales, hipertextuales, etcétera.

en detrimento de las valoraciones sobre la fidelidad o la dependencia del filme a la obra original.

Con la plataforma narratológica como aparato teórico dominante, los estudios sobre la adaptación de novelas logran ampliar la interpretación del fenómeno. Esta línea investigativa no se excluye de los estudios comparados, de la aventura contrastiva, pero supone una flexibilización de la mirada crítica, que ya no prioriza la sujeción del filme a la palabra que le da origen, sino los posibles diálogos temáticos, ideológicos, discursivos, estilísticos que, dirigidos por el texto que «lee» —en este caso el filme—, se producen entre ambos. La intertextualidad implica cierta independencia de los textos puestos en contacto y, a la vez, cierta analogía evocadora. Bajo su techo es posible que el filme adaptador sea visto como un campo receptivo, no solo de lo literario sino de otros discursos externos en la misma medida incorporados. La obra literaria es el incentivo, el hipotexto en términos de Genette, y la obra fílmica es un hipertexto cuya libertad de elección y capacidad de reelaboración son pertinentes, una vez que han sido formuladas como variantes propias de la actividad intertextual.

El dialogismo bajtiniano se acomoda a la concepción del cine como discurso heterogéneo que puede, desde su condición de «simulacro de la realidad», aglutinar en sí mismo y acercar al público varios tipos de discurso sobre la experiencia humana, como el histórico, el sociológico, el estético, el testimonial, el antropológico, el literario. Por ello no es conveniente circunscribir el análisis de cualquier manifestación fílmica al ámbito de las estructuras narrativas. Un filme, desde esta perspectiva, es afirmado como relato abierto a incluir otras series culturales, entre las que se encuentra la literaria, y como orquestador de sus tradiciones, rupturas e intercambios. La adaptación se franquea a la inclusión de tales series y se plantea, además, en interrelación indisoluble con sus «contextos», en términos de Robert Stam. El autor insiste en la importancia de los contextos para entender cabalmente las distancias que recorre una película con respecto a la novela que le sirve de fuente.

Un contexto es temporal, puesto que una película puede estar separada por años, e incluso siglos, del texto fuente; o, por el contrario, ambos pueden ser contemporáneos. Otro contexto es el que marca la censura, o la autocensura, de considerable significación en la actualización que produce un filme de una obra literaria y en sus criterios de selección para la puesta en escena. La ideología y los discursos sociales actúan de la misma forma, como contextos que perfilan en el filme determinados mensajes o acentuaciones de sentidos, afiliados a una u otra manera de entender la realidad. Por otra parte, grandes productoras como las de Hollywood establecen un *mainstream* estético, que cerca y orienta los ejes de realización de una película por encima de cualquier otro dictado para la adaptación; así, este puede ser considerado como un contexto de producción comercial cuyo peso no debe ser subestimado. Por último –señala Stam–, la adaptación puede darse entre una novela y un filme que pertenezcan a distintas naciones, lo cual provoca un cambio de acento o de perspectiva cultural, aunque se debe tener en cuenta que, en los últimos tiempos, las coproducciones y las tendencias multiculturales de las realizaciones cinematográficas vuelven cada día más inciertas las fronteras de una pertenencia estética o lingüística al ámbito de lo nacional.⁴

Los contextos de una producción cinematográfica influyen notablemente en su arquitectura. En la adaptación, median en las elecciones sobre la obra literaria, en la orientación ideológica de su apropiación, en los mensajes extemporáneos que se le adjudican a la anécdota e incluso en la selección de los fragmentos elididos voluntariamente o censurados. Y los contextos artísticos específicamente, desde una perspectiva intertextual, son piezas fundamentales para la interpretación de un filme en clave dialógica; llevan al crítico un paso más allá del funcionamiento de los componentes narrativos del filme, que se emplaça como amplificador de los referentes que le son contemporáneos y se coloca entre los horizontes estéticos de su época. La

⁴ Cfr. Robert Stam: «Introduction: The Theory and Practice of Adaptation», pp. 41-45.

inclusión de los contextos lleva a implementar lecturas transversales de la adaptación que ya no se verán obligadas al ejercicio comparativo o a perseguir los dilemas de la fidelidad.

Una adaptación así concebida ha de propiciar la «re-accentuación»⁵ de la obra que sirve como fuente: una reinterpretación del material anterior a través de ejes y discursos actualizados por los nuevos contextos de su producción. Es una obra receptiva y transformadora, al menos potencialmente, de toda la red de información que produce el texto original:

En el caso de las adaptaciones fílmicas de novelas [...] el hipotexto que es la novela fuente es transformado por complejas series de operaciones: selección, amplificación, concretización, actualización, crítica, extrapolación, popularización, reacentuación, transculturación. La novela fuente, en este sentido, puede ser vista como una manifestación situada, producida en un medio y en un contexto histórico y social, que, más tarde, es transformada en otra manifestación igualmente situada, producida en un contexto diferente y retransmitida a través de un medio diferente. *El texto fuente forma una densa red informacional, una serie de elementos verbales que el texto adaptador elige selectivamente, amplifica, ignora, subvierte o transforma.*⁶

La densa red de información que pertenece al texto-fuente, producido en un momento histórico y social específico, es re-

⁵ Stam cita a Bajtín, según el cual cada época reacentúa a su manera las obras del pasado, y la existencia histórica de las obras clásicas, de hecho, no es otra cosa que el proceso ininterrumpido de su reacentuación social e ideológica. (Cfr. Robert Stam: Ob. cit., p. 45.)

⁶ «*In the case of filmic adaptations of novels [...] source-novel hypotexts are transformed by a complex series of operations: selection, amplification, concretization, actualization, critique, extrapolation, popularization, reaccentuation, transculturalization. The source novel, in this sense, can be seen as a situated utterance, produced in one medium and in one historical and social context, and later transformed into another, equally situated utterance, produced in a different context and relayed through a different medium. The source text forms a dense informational network, a series of verbal cues which the adapting film text can then selectively take up, amplify, ignore, subvert or transform.*» (Ídem.) [Énfasis y traducción de la autora.]

acentuada por el texto fílmico y sus demandas contextuales. Asimismo, debemos contar con que todo texto literario establece, a su vez, una densa trama de relaciones con el «afuera», que tiene repercusiones en el filme. La adaptación como hecho artístico específico dentro del ámbito del cine potencia su dialogicidad con el cosmos literario, no solo porque supone un intercambio fluido con el texto que la precede, sino por la posibilidad, que ese texto refuerza, de acceso a otras zonas de la literatura.

Stam, Burgoyne y Flitterman-Lewis proyectan sobre el texto cinematográfico la opinión de Riffaterre acerca de la intertextualidad como proceso abierto de asociaciones, y concluyen que «el intertexto de la obra de arte, así, puede incluir no sólo las otras obras de arte en la misma o en forma comparable, sino también todas las “series” dentro de las que el texto individual está situado».⁷ Según los autores una película considerada adaptación literaria cuenta con las «afiliaciones literarias concomitantes» como intertexto propio. De ahí que un filme cuya plataforma narrativa sea una obra literaria, pueda corresponder a un intertexto multiplicado a través de los caminos de la propia literatura.

Una película, sea o no una adaptación, se abre a cauces temáticos, a ideas pertenecientes a otras culturas y contextos, a personajes, temas y formas discursivas que pueden pertenecer a diversas manifestaciones artísticas donde se incluyen el teatro, la literatura, la pintura, la danza y el propio cine. La adaptación puede posicionarse de manera acentuada frente a la literatura por su condición de «actualización cinematográfica de un texto escrito» que incorpora a su órbita otros dominios literarios. El intertexto, visto por Riffaterre como «el conjunto de los textos que podemos asociar a aquel que tenemos ante los ojos, el conjunto de textos que hallamos en nuestra memoria al leer un pasaje dado»,⁸ supone un amplio diapasón de asociaciones a partir de la obra de arte. Para percibirlo es suficiente el reconocimiento de la actualización de

⁷ Robert Stam, Robert Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis: Ob. cit., p. 233.

⁸ Michael Riffaterre: «Semiótica intertextual: el interpretante», p. 150.

una invariante, que apreciamos gracias a las constantes formales y semánticas que se nos manifiestan, a pesar de las distinciones estilísticas o de género entre los textos. Una novela ostenta una amplia red de conexiones en este sentido. Para la película que la toma como fuente queda reforzada la posibilidad de colocarse frente a su intertexto literario, así como frente a otros, provenientes del ámbito de las diversas artes involucradas en su producción. La apertura de la mirada crítica a tales conexiones debe ofrecer nuevas variables de apreciación sobre los tópicos fílmicos.

El texto cinematográfico entra en contacto dialógico con sus marcos culturales e incorpora diversas series generadoras de sentido; la «adaptación», una vez abierta a la serie literaria, la deja discurrir y establece con ella vínculos afirmativos o subversivos, explícitos o subyacentes, que se verifican no solo a través de las analogías narrativas sino también en los filones ideológicos, los marcos testimoniales y ensayísticos, los perfiles psicológicos, las dominantes estéticas o los mitos fijados por la tradición literaria. Robert Stam apunta: «Las adaptaciones redistribuyen energías e intensidades, provocan oscilaciones y desplazamientos; la energía lingüística de la escritura literaria se transforma en la energía audio-visual-kinética-performativa de la adaptación, en un amoroso intercambio de fluidos textuales».⁹ Dentro de esos fluidos textuales hemos de incorporar la gama de conexiones literarias que una novela arrastra consigo. A la par de los otros contextos, el ámbito literario ha de ser considerado un entorno productivo que interpela a la adaptación y reconfigura su recepción; tan influyente en los destinos de la «reinterpretación» o en la distribución de «energías e intensidades», como los marcos históricos, económicos o políticos.

En el caso de *Memorias del subdesarrollo*, dada la íntima relación entre la novela y el filme, la adaptación cinematográfica

⁹ «Adaptations redistribute energies and intensities, provoke flows and displacements; the linguistic energy of literary writing turns into the audio-visual-kinetik-performative energy of the adaptation, in an amorous exchange of textual fluids». (Robert Stam: Ob. cit., p. 46.) [Traducción de la autora.]

queda reubicada como una zona hacia donde pueden deslizarse libremente los marcos literarios, sin temor a suprimir su especificidad cinematográfica. Si damos peso a la intervención de la literatura no solo como pre-texto transformado sino como movimiento interior del filme –productor de asociaciones que complementan y nutren las potencialidades semánticas de la película–, y asimismo observamos la obra literaria a la luz de la puesta en escena audiovisual, podemos concluir que la adaptación implica, antes que un vínculo entre dos textos, una plataforma de intercambio para discursos y significados. O sea, un cuerpo en sí mismo signado por el movimiento y el entrecruzamiento, donde los intertextos literarios –y en un sentido más amplio, culturales– no deben ser entrevistados como universo exterior, sino valorados como materia ampliamente relacionada con el filme. La exploración de la movilidad de lo literario en el cine puede ir más allá de su naturaleza narrativa y asentarse en los ecos semánticos, los diálogos remotos, la amalgama periférica.

Es menester tener en cuenta aquello que nutre una película como «serie generadora profunda», así como la órbita de sus conexiones, que se prolonga y se contrae según la cartografía urdida a su alrededor de manera fragmentaria. Una película y una obra literaria convocan resonancias, que en su interlocución se avivan y renuevan. Más que una alternancia o traslación entre dos textos, una adaptación puede ser entendida como un cuerpo que ha atrapado sensiblemente los rumores de su época, e incluso los rumores de la cultura y la literatura universales que se acomodan en su propio tiempo y que no son restrictos, ni atienden a una sola dirección.

Vista así la adaptación, los marcos literarios y su operatividad cinemática no se limitan al texto de origen y su adecuación al texto fílmico, si bien esa relación es emisora de referencias primarias. La identificación de los marcos acarrea la incorporación del cuerpo de referencias literarias, de todo aquello que es aparentemente exterior al aparato pero que se enlaza con él a través de líneas fluyentes de asociación. Y en tanto se pronuncie como aproximación abierta, no concluida, la lectura cruzada de los marcos literarios con el filme además

de viable es productiva, si recordamos que un texto cultural de cualquier índole *significa* no solo por sí mismo sino a través de los múltiples relatos y resonancias que lo atraviesan.

Un libro ha dejado de ser considerado una unidad estructural cerrada. En su concepto del *libro rizoma*, Deleuze y Guattari insisten en la función conectiva del libro por encima de sus significados. Un libro no solamente articula estratos y territorialidades, sino que se prolonga a través de sus líneas de fuga, intercambia intensidades y produce rumores en todas las plazas posibles. Escribir, fuera de significar, es cartografiar, incluso futuros parajes, y alrededor de un libro se deben hacer mapas, no fotos ni dibujos. A la luz de esta consideración sobre la obra literaria, estamos conminados a plantearnos la «adaptación cinematográfica» como un puerto abierto, constantemente actualizado por el entretejido y la complementación de los textos enlazados a él, donde la literatura se multiplica y origina movimiento asociativo y «cartografiador».

Aprovechando la apertura que esta propuesta teórica brinda a los estudios literarios, es posible trasladar a los estudios sobre las adaptaciones cinematográficas su naturaleza múltiple. Para Deleuze y Guattari, un libro sólo existe en el exterior gracias al afuera, por ello es preciso interrogar, más allá de su significado, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya. En la adaptación el libro se realiza en el afuera, se pronuncia a través del otro cinematográfico, se metamorfosea y se multiplica en el filme junto a sus derivaciones literarias. El problema de la transformación de un texto en otro no funda, únicamente, espacios propiciatorios para el estudio de la intermediación dada entre la literatura y el cine, sino también la operatividad del fenómeno como aparato «multicentro» y su capacidad para enlazarse y transitar la cultura en diversas direcciones. A través de tal aparato cruzan las líneas de fuga literarias, que propician no la limitación del sentido y las estructuras, sino el flujo de la información que tanto texto escrito como texto filmico contribuyen a fraguar.

Memorias del subdesarrollo facilita esta consideración de la adaptación como portal de intercambio: su polivalencia inquieta al más plano de los receptores. El filme ha volcado la

narración original a un imaginario colectivizado de espacios, personajes, ambiente histórico, y, de vuelta, la novela ha posibilitado la recepción ampliada del filme a partir de la mediación literaria. La película se termina tres años después de la edición príncipe de la novela en 1965, razón por la cual apenas pesa la recepción crítica y la distribución de sus sentidos antes de ser entregada al diálogo con la película. Su autor es coguionista del filme y ambos textos son experiencias estéticas surgidas de un mismo marco histórico. El clima en el que se produce la película *Memorias...* es fundamentalmente «letrado», los hechos culturales se dirimen principalmente por escrito y tanto el cine como la literatura recogen los rumores ensayísticos de la década.

Un libro establece límites territoriales, segmentos a través de los cuales se estratifica y, a la vez, líneas que escapan y provocan su dispersión y desterritorialización.¹⁰ La adaptación *Memorias...* acoge tanto sus demarcaciones como su atomización, es un cuerpo vivo de relaciones centrípetas –entre la novela y el filme– y centrífugas –entre la novela, el filme y sus contextos literario, artístico, histórico, social y político–. Es, además de una construcción ramificada de sentidos, formada por las dos obras en diálogo, un objeto dinámico cuya mayor inteligibilidad es propiciada por la acumulación de referencias entre sus intertextos.

El filme *Memorias...*, como consumación del engranaje y la oscilación de múltiples «intensidades», presenta una morfología tributaria y móvil al mismo tiempo. Tributaria, porque película y texto literario establecen sujeciones que un receptor avisado será capaz de advertir. Y no me refiero a la subordinación que implanta la «fidelidad» de la película a su antecedente, sino a la sujeción dada por el *continuum* de intercalaciones mutuas –argumentales, semánticas, estilísticas–, que son verificables en su relación recíproca. Móvil, porque las expresiones ficcionales cuajan como materia artística y se pronuncian en su devenir, más como una red de resonancias ramales, que como línea unidireccional; lo cual afirma a la

¹⁰ Cfr. Gilles Deleuze y Felix Guattari: *Rizoma. Introducción*, p. 22.

adaptación cinematográfica como ese portal de intercambio, donde operan tanto los discursos cinemáticos como los literarios, tanto los textos como sus órbitas y tanto los vínculos explícitos como los subyacentes.

He aquí que el cosmos de lo literario se pone en juego como forja de puntos de enlace dentro del mundo ficcional de la película. Los contextos literarios que rodean el filme se infiltran en su puesta en escena, una vez que el patrimonio escrito de la primera década revolucionaria acoge con prolijidad sus contradicciones, sus apetitos y sus flujos ideológicos. Por otra parte, el filme no solo recoge la inmediatez del contexto revolucionario, los lastres del subdesarrollo cubano o las preocupaciones del intelectual insular que sospecha sobre los cambios políticos y sociales en su país. Aun cuando estos son trazos de fuerza temática, siempre reconocidos por la crítica, la adaptación acuna aquellos ecos de la modernidad occidental que provienen de fuera, que encontramos aposentados en la tradición literaria y que vienen a trazar, por semejanza u oposición o bien metamorfoseados, el panorama ideológico en la Isla. De la misma forma, el empeño por deslindar una identidad regional frente al horizonte europeo o norteamericano se incluye en la tradición de una producción literaria que tiene, como centro de atención, la definición de la «cubanidad» insular y sus resortes.

La comprensión de las dominantes culturales de la época en que ha sido concebida la película también puede vislumbrarse a través de esos «entornos» pasados y futuros que aparecen como olas de resonancia; a saber, procesos de relación entre determinados aspectos de las obras de arte, los contextos y las experiencias vitales. Un personaje puede quedar circunscrito a los límites explícitos de su gestación, o puede ser afiliado o desafiado a otros personajes, a otros conflictos, a otros momentos históricos, que supondrán el engrosamiento de su fisonomía, la ampliación de sus posibilidades de lectura en atención a esos permanentes procesos de inclusión y re-acentuación que tienen lugar en la cultura artística. La multiplicidad ha de servir no para desfigurar y diluir, sino para tejer y anudar la variedad de voces que refrendan la complejidad de la obra de arte.

La novela *Memorias del subdesarrollo* es la primera obra de la literatura cubana que Titón traslada íntegramente al cine. En la película concentra su experiencia como cineasta y su voluntad de articular un discurso colegido entre los flujos de la cinematografía internacional, la ideología individual del sujeto contemporáneo y las variables de las nuevas cinematografías latinoamericanas. El filme exhibe la conciencia crítica intelectual y a la vez el compromiso con el discurso regional latinoamericano en contra de las burguesías nacionales y del subdesarrollo. Es una obra que dialoga con Godard, Resnais, Antonioni, Buñuel, al tiempo que descubre una serie de zonas conflictivas en la sociedad cubana y en la historia «re-descubierta» de América Latina.

Edouard Glissant, al describir el carácter antillano, habla de sus «memorias disueltas y recompuestas». Observa en el pintor Wifredo Lam cómo «la poética del paisaje americano –acumulación, dilatación, carga del pasado, conexión africana, presencia de los totems– se *dibuja*», y la denomina pintura del arraigo y pintura del vuelo. Como antes sugerí, es la voluntad, desde el arte, «de ser antillano, es decir plurirrelatado»,¹¹ lo que va a vertebrar la ejecución de un filme como *Memorias del subdesarrollo*. Es el «deslumbramiento del aquí-en otra parte»¹² lo que define su movilidad estética, expresada como búsqueda relacional y consumación de un discurso propio. «Así fue como aprendimos no la trascendencia ni lo universal sublimado, sino la transversalidad», dice Glissant refiriéndose a la historia del Caribe. «Vivimos así –tenemos la suerte de vivir– esta relativización que es participante, esta conjunción que nos aleja de la uniformidad»,¹³ concluye el martiniqueño.

La historia común antillana, dada a través de vínculos ramales, espejea la constitución de nuestros discursos de identidad. *Memorias...* no puede ser un calco u ordenación de la realidad, sino un mapa –en términos de Deleuze y Guattari–, pues la novela tampoco suponía una ordenación

¹¹ Edouard Glissant: *El discurso antillano*, p. 252.

¹² *Ibídem*, p. 250.

¹³ *Ibídem*, p. 178.

de la realidad cubana de los sesenta sino una cartografía, apete e inclusiva, de líneas disparadas constantemente hacia fuera, libremente evocadoras, que cuajaban en una trama de preguntas. El mundo en fuga que diseñaba el libro esperaba igualmente prefigurar cierta totalidad: la totalidad de un discurso en situación de permanente reconfiguración. La adaptación cinematográfica reanima ese mundo en fuga que está soportado por los cambios, las mixturas, las nuevas jerarquizaciones sociales y las ambigüedades que se viven propiamente fuera de la ficción.

En este caso, la transposición de la literatura al cine ha de ser discernida a partir de lo que sería conveniente llamar una *cartografía de la relación*, que vincule referentes posibles, establezca nexos asociativos y, en términos de recepción, contribuya a la ampliación dialógica de la ficción representada. ¿Quiénes acompañan a Sergio Carmona en su bregar de sujeto intelectual o de burgués espectador frente al pulso vital de la multitud? ¿Podemos diagramar un imaginario de lo cubano distinto al que ofrece el protagonista de la novela y del filme, abierto a la fuga, desde el examen de su propia condición? ¿Cómo se nutre el discurso ensayístico del filme, de la novela, o qué convergencias y divergencias podemos reconocer en su medio de cultivo? ¿Por qué es esta obra el espacio concurrente de toda una década? ¿Hacia dónde viaja *Memorias...*, que de tantas formas se reproduce y se renueva? Aunque corramos el riesgo, como diría Baudelaire, de que los signos de interrogación estrangulen el propósito crítico, siempre que se produzca la apertura del diapasón interpretativo, es preciso que emplacemos las preguntas y no los axiomas.



Memorias compartidas entre la imagen y la letra impresa

*Al que le disguste mi sincero afán
de decir la vida en mi canción,
sólo le diré que, cuando pueda,
colgaré mi voz de algún lugar común,
que, cuando pueda, dejaré mi forma de pensar,
que, cuando pueda, mi guitarra irá a parar al mar.
Pero mientras tanto, pero mientras tanto
yo tengo que hablar, tengo que vivir,
tengo que decir lo que he de pensar.
Mientras tanto, pero mientras tanto
yo tengo que hablar, cantar y gritar
la vida, el amor, la guerra, el dolor.
Y más tarde
guardaré la voz.*

SILVIO RODRÍGUEZ,
Mientras tanto, 1967.

Edmundo Desnoes ha señalado con frecuencia que su novela *Memorias del subdesarrollo* contrajo una deuda definitiva con el filme homónimo de Tomás Gutiérrez Alea, una vez que vio la luz en 1968 y concretó en imágenes «el mundo informe» de su narración.¹ El reconocimiento a la película garantizó la trascendencia del texto escrito que ha sido citado

¹ Cfr. Edmundo Desnoes: «Se llama Sergio».

frecuentemente como la obra literaria que da origen a uno de los mejores filmes de la historia del cine. La novela, de 1965, procura ser la reflexión existencial de un hombre –un intelectual anónimo– frente a una realidad súbitamente desconocida; con una prosa que entronca con la narrativa del siglo xx por su narrador protagonista y sus digresiones cavilosas, así como por el juego auto-reflexivo que se desliza a través del cuerpo novelesco al incluir un personaje referido que resulta ser el propio autor explícito y al colocar como apéndice cuentos suyos que son atribuidos al personaje–. El filme se edifica, tres años después, con una poética híbrida que resulta un fruto legítimo de los años sesenta: primeros tiempos del proceso revolucionario cubano que motivan el desplazamiento hacia la experimentación y la búsqueda de una expresión «propia» de arte renovado. *Memorias del subdesarrollo* proyecta un diapasón de imágenes visuales que multiplica la provocadora ambigüedad del texto escrito; acoge, de manera documental, la «realidad» paralela al monólogo del protagonista; mezcla múltiples lenguajes artísticos y se convierte, por ello, en una suerte de documento testimonial a la vez que un ensayo sobre la década del sesenta en la Isla.

La película podría considerarse un paradigma de obra reflexiva intramedial, siempre que bajo el rótulo de «intramedialidad» podamos amparar la circunstancia de integración de diferentes lenguajes artísticos en un nuevo producto. Literatura verbalizada, imágenes documentales de archivo, imágenes gráficas, fotografías fijas, imágenes captadas con cámara oculta, ficción convencional, interactúan para orquestar una obra a la vez panorámica y documental, dramática y auto-reflexiva. El diálogo intermedial, concepto concomitante con el de intertextualidad, ha sido además pertinente ante la definición de una sociedad finisecular –o mejor, inter-secular– que ha hipertrofiado el uso de los medios de comunicación. Son estos los principales responsables de la representación del imaginario –que se anticipa y preside a la realidad material– a través del cual estamos inmiscuidos en las escenas de una existencia que se reinventa constantemente sobre el tablado de los relatos públicos.

El contexto en el que se realiza la película es muy favorable a la utilización de los «medios» como voceros de la nueva realidad. Los primeros años de la Revolución, a los que hace referencia el filme *Memorias...*, imponen el registro de aquellos cambios insólitos en el entorno latinoamericano, de la reivindicación de los grupos sociales preteridos hasta entonces, de la efusión colectiva, de la llamada «épica revolucionaria» que transfiguraba la fisonomía del país. La difusión y, necesariamente, representación de la experiencia transformante se crea a partir de disímiles espacios comunicativos y órdenes artísticos: la música, la danza, la prensa, la gráfica, el cine documental y el de ficción, los noticiarios, la literatura... En aquel momento, bajo la impronta de la fertilidad y la urgencia, no tardan en mezclarse, acentuar apoyaturas mutuas, confundirse y de igual forma renovarse todos estos lenguajes. Influir sobre las miradas externas y estructurar la defensa de la Revolución eran prioridades de entonces, elementos sobre los que insiste Alea en varias de sus cartas a amigos en el extranjero: «es seguro que las fuerzas de la contrarrevolución no se mantendrán inactivas, y frente a eso es preciso oponer una gran fuerza continental de opinión pública que hay que estar alimentando incesantemente».² Así se produce la «construcción» mediática de la Revolución que tendría como una de sus virtudes la amplificación del panorama creador, la diversificación y la innovación. Es, por fuerza, el imaginario de la Revolución –aquel que inaugura su joven axiología– lo que queda mayoritariamente perpetuado en las obras artísticas de la primera década.

La novela *Memorias del subdesarrollo* y la película homónima poseen la cualidad de incorporar este imaginario no solo desde su centro generador, desde los sujetos actuantes y hacedores de la Revolución, sino también desde sus márgenes –localizados en Sergio, el consabido sujeto «extranjero»,³

² Carta a Juan Larco, 17 de noviembre de 1959, en Tomás Gutiérrez Alea: *Volver sobre mis pasos*, p. 45.

³ Cfr. Edmundo Desnoes: «Epílogo para la gente nueva», *Memorias del subdesarrollo* (2003), p. 128.

como lo llama Desnoes–, de manera que obtenemos, conducidos por su poética caleidoscópica, múltiples fragmentos de una misma experiencia social. La realidad cubana de los sesenta tenía para Alea una calidad cinematográfica y un valor de espectacularidad propios:

Los hechos por sí mismos mostraban en su superficie los cambios profundos sucediéndose a un ritmo que nadie podía 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.⁴

Lo que el director no pierde de vista, aun seducido por el rodaje documental de las dominantes sociales, son las variantes de representación de un mismo y complejo espacio de convivencias. Alea pone interés en el personaje de Sergio porque a través de él accedemos a «nuevos aspectos de la realidad» y porque «su actitud de espectador con un mínimo de lucidez nos mantiene despierto el sentido crítico».⁵ Si la película de Alea resulta una crónica de la experiencia cubana de los sesenta, lo es en buena medida debido al diálogo que el creador y su coguionista –el propio Desnoes– establecen con la visión escrutadora del personaje de la novela, cuyo discurrir se traslada al material cinematográfico. El protagonista del filme se construye sobre el antecedente literario que, casi al pie de la letra, define su conducta y su psicología de observador no comprometido, cuya solidez estará dada por el ojo crítico y el discurso mordaz sobre su entorno.

El peso que lleva la palabra en la película *Memorias...* ha sido señalado por Nancy Berthier, para quien la novela, lejos de aportar simples fragmentos de discurso verbal, está en los orígenes de la estética cinematográfica compleja del filme. La enunciación desde Sergio, a través de la *voix-Je*, se integra de

⁴ Tomás Gutiérrez Alea: *Dialéctica del espectador* (1982), p. 7.

⁵ Tomás Gutiérrez Alea: «Memorias del subdesarrollo. Notas de trabajo», p. 23.

forma primordial al diálogo con la imagen, de aquí que imagen y palabra sostengan una relación más allá de la mera ilustración, a través del contrapunto que ofrece densidad y riqueza al discurso.⁶ La película se inserta en un contexto que privilegia los discursos escritos, aun cuando la gráfica, la cartelística, el cine de ficción o documental, los noticiarios, la fotografía, se reaniman y fecundan con nuevos estilos y contenidos. La década del sesenta en Cuba es, principalmente, una década «letrada». La literatura y la prensa escrita viven un momento de regocijo cultural, variado y polémico, que se refleja más que nada en el entusiasmo de los intelectuales y los creadores. Si uno de los propósitos de la Revolución era construir un pueblo culto y una nueva sociedad robustecida por el conocimiento –sobre la máxima martiana que indicaba el camino de la cultura como instrumento inexcusable para alcanzar la libertad–, a la vez «se tuvo conciencia de que esto era sólo posible si se ensanchaban las fronteras culturales del sujeto a partir de un proyecto ecuménico y descolonizado...».⁷ Para ello eran necesarias la edición de libros y revistas que funcionaran como soportes de nuevos paradigmas, la promoción de autores cubanos y extranjeros, así como la socialización de la producción moderna del arte y la literatura.

Desde el inicio de la década se incrementan, sobre las ya existentes, nuevas publicaciones periódicas de carácter cultural como el magazín *Lunes de Revolución* (1959-1961), y las revistas *Cine Cubano* (1960), *Casa de las Américas* (1960), *La Gaceta de Cuba* (1962), que se ocupan tanto de agilizar la información sobre los nuevos derroteros de la literatura y el arte en Cuba, como de dar cuenta sobre obras, autores y acontecimientos extranjeros de peso. La Imprenta del Consejo Nacional de Cultura inicia sus publicaciones con *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1960), novela «revolucionaria» en todos los sentidos, a la que le sigue un notable número de obras significativas del canon internacional, en ediciones dignas de los más exigentes

⁶ Cfr. Nancy Berthier: *Tomás Gutiérrez Alea et la Révolution cubaine*, p. 41.

⁷ José Antonio Baujín: «Mirar a los sesenta... desde la literatura cubana», p. 75.

catálogos editoriales. Entre ellas pueden encontrarse títulos como *La sala número 6 y otros cuentos* (1964), de Antón Chéjov; *Mario y el mago* (1965), de Thomas Mann; *El proceso* (1967), de Franz Kafka; *Manhattan Transfer* (1964), de John Dos Passos; *Mientras agonizo* (1965), de William Faulkner; *Rashomon* (1964), de Ryunosuke Akutagawa; o *Retrato del artista adolescente* (1964), de James Joyce, estas dos últimas obras prologadas por Edmundo Desnoes.⁸

Es evidente el afán que se tuvo en aquellos años de llevar la modernidad literaria al público, esta vez no a un grupo reducido de elite, sino a la mayor cantidad de lectores posibles. Carpentier recuerda que la selección de relatos de Kafka, publicada en Cuba en 1964, resultaba en aquel momento, posiblemente, la más completa antología en español del autor.⁹ La Biblioteca del Pueblo hacía grandes tiradas populares tanto de obras de Maupassant, Zola, Flaubert y Balzac, como de Goethe, Stevenson y Dostoievski, o de Brecht, Malraux, Pavese, Steinbeck y Truman Capote. La colección Cocuyo del Instituto del Libro sacaba a la luz títulos como *La celosía* de Robbe-Grillet y *El extranjero* de Camus.

El ICAIC producía películas, dotaba al proceso de cambio social de un nuevo lenguaje visual, acometía el *Noticiero ICAIC Latinoamericano* y desplegaba la documentalística; al mismo tiempo novelas y cuentos, libros de poesía, obras de teatro, ensayos y artículos periodísticos, invadían el ámbito de la cultura artística. Son años muy productivos para las letras cubanas, a las que consolidan como uno de los más notables corpus literarios de la lengua española. No puede perderse de vista el decisivo papel que desempeñan la literatura viva de la Isla y su contexto –Casa de las Américas como espacio capital de la cultura continental, por poner un ejemplo descolante– en la conformación del fenómeno que han registrado crítica e historiografía como «*Boom* de la literatura latinoamericana». Sólo como botón de muestra podríamos recordar

⁸ Las fechas entre paréntesis refieren los años de las ediciones cubanas.

⁹ Cfr. Alejo Carpentier: «Panorama editorial después del triunfo de la Revolución», p. 221.

algunos títulos memorables en el campo de la novela: *El Siglo de las Luces* (1962) de Alejo Carpentier, *Pequeñas maniobras* (1963) de Virgilio Piñera, *La situación* (1963) de Lisandro Otero, *Paradiso* (1966) de Lezama Lima, *Vivir en Candonga* (1966) de Ezequiel Vieta, *Biografía de un cimarrón* (1966) de Miguel Barnet, *Tres tristes tigres* (1967) de Guillermo Cabrera Infante, *Celestino antes del alba* (1967) de Reinaldo Arenas, *De donde son los cantantes* (1967) de Severo Sarduy, *Siempre la muerte su paso breve* (1968) de Reynaldo González. Y en medio de ese soplo de vanguardia y modernidad, los jóvenes escritores proporcionan prólogos, ensayos, hacen traducciones, componen cronologías, intervienen como jurados en premios e integran mesas públicas de discusión.

Tanto Desnoes como Gutiérrez Alea se inmiscuyen en este proceso de renovación social por medio del arte y la literatura. Participan también de sus polémicas y de las contradicciones propias de un proyecto que mancomunaba fuerzas y pensamientos contrarios. Se dirimían los valores que se le otorgaban a la cultura del pueblo y para el pueblo; después de *Palabras a los intelectuales* se discutía qué era propiamente el pueblo, cómo se cifraban los signos de una obra revolucionaria, quiénes representaban la vanguardia de la creación, cuáles eran los valores pequeñoburgueses y cuáles los proletarios, si era la alta cultura un valor pequeñoburgués, cómo ilustrar al substrato más humilde contra los trazados de sus propias costumbres. Todas estas eran preguntas que se prolongaban en el tiempo y se batían entre los posicionamientos del liderazgo político y el liderazgo intelectual.¹⁰

Una de las polémicas de estos primeros años, entre 1963 y 1964, partía de las declaraciones de un grupo de cineastas cubanos, entre los cuales se encontraba Alea, acerca de la necesaria «diversidad» dentro de la «unidad» de la cultura en la sociedad socialista. Como uno de sus asertos defendían que «no existe una cultura burguesa y una cultura proletaria antagónicamente excluyentes» y que la cultura universal imponía

¹⁰ Cfr. Graziella Pogolotti (selec. y pról.): *Polémicas culturales de los sesenta*; y Juan Antonio García Borrero: *Cine cubano de los sesenta: mito y realidad*.

la comunicación «entre las más valiosas expresiones culturales de todos los pueblos y de todas las clases»; de manera que, en la lucha que sin dudas se daba entre tendencias estéticas distintas, no podían suprimirse unas a favor de otras, bajo la atribución del «carácter de clase a las formas artísticas».¹¹

Entre respuestas disímiles, la de Edith García Buchaca, desde una «perspectiva marxista», según sus acotaciones iniciales, acentuaba la diferenciación entre cultura burguesa y cultura proletaria, cultura de «la sociedad en proceso de desaparición» y cultura de «la nueva sociedad que surge», también distribuidas entre las filosofías idealista y materialista o «entre lo que muere y lo que se hace». E igualmente aconsejaba que, para asimilar y reelaborar el legado de la cultura burguesa, se debía mantener hacia el pasado una actitud crítica que resolviera cuáles eran los «valores vigentes y útiles» para la nueva era y cuáles los «circunstanciales y perecederos». De esta manera se discutía, bajo el debate de apariencia filosófico-doctrinal, la permisividad de temas y formas de representación artística, así como la inclusión o exclusión de un grupo de valores y variables conductuales, de gusto, consumo y apropiación del arte.

Poco después –y tras otros debates suscitados– se promovía un diálogo en la Escuela de Letras de la Universidad de La Habana para dilucidar y discutir el documento firmado por los cineastas. A propósito de esta ocasión Gutiérrez Alea emitía una serie de juicios que luego se verían refrendados en su propia práctica artística. En primer lugar suscribía las afirmaciones de Jorge Fraga, una de las figuras implicadas, sobre los valores heredados de la cultura burguesa, que habría que aceptar como par necesario de la cultura proletaria, o –pensaba Titón– de lo contrario se correría el riesgo del aislamiento y la consecuente pobreza creativa.

En aquella polémica Juan J. Flo recordaba que los artistas e intelectuales provenían, en general, de la pequeña burguesía, que tal extracción de clase determinaba «residuos

¹¹ «Conclusiones de un debate entre cineastas cubanos», en Graziella Pogolotti (selec. y pról.): Ob cit., pp. 17-22.

ideológicos que no desaparecen sin una empecinada lucha contra ellos» y que mal se podía «luchar contra el dogmatismo de los otros» si antes no se aniquilaba «el propio idealismo». Alea había reaccionado contra esa noción que entrañaba la culpabilidad del «pecado original de los intelectuales» –puesta sobre el tablado desde entonces– y mencionaba que la mayoría de los profesores, cineastas y estudiantes universitarios que participaban en las discusiones habrían entrado en «trance de *mea culpa*» de no ser por la intervención de Lisandro Otero que había preguntado sobre la extracción social de Marx, Engels y Lenin.

Al artículo de Alea contestaba Flo que alcanzar una visión proletaria del mundo era una empresa sumamente difícil y negarse a aceptar los residuos ideológicos que comportaba ser miembro de una clase «usufructuaria de la explotación» era negar «el principio fundamental del materialismo histórico: la dependencia de la conciencia con respecto al ser social, de la ideología con respecto a la clase». El verdadero problema, acentuaba, el drama de los que sin ser proletarios se adherían a una revolución y a una filosofía proletarias era conseguir en el pensamiento, en la vida y el arte, una actitud que no arrastrara la secuela de su origen y de su educación, del mundo en el que hasta entonces habían vivido y se habían desarrollado.

Alea, ante la posición del profesor, refería el peligro de catalogar con puerilidad a los descendientes de la clase media como sujetos separados del pueblo, sujetos ajenos al proceso revolucionario, cuando en realidad lo conveniente era «sugerir un convenio de ensanchamiento en el campo de las discusiones, a sectores del pueblo más amplios», aunque sin dudas con un mínimo de iniciación en materia de cultura artística. Se pronunciaba el cineasta no contra las determinaciones clasistas de la conciencia, sino contra el modo mecanicista de plantearlas; y terminaba por preguntar con intenciones retóricas:

¿Quién le dijo al profesor Flo que es bueno (y marxista) el que en nuestro arte y en nuestra vida se intente una actitud que no

arrastre las secuelas de nuestra historia individual, de clase, cuando, al mismo tiempo (excepto que neguemos la historicidad de la conciencia), es en nuestra historia individual, clasista, donde hay que ir a buscar por qué, en un momento determinado, se hace uno lúcido y marxista?¹²

El hombre expuesto desde su bregar individual, su historia de vida, sus apetencias contradictorias y por ello generadoras de nuevos puntos de vista; el hombre cuyo conocimiento le permite una lectura asociativa y contrapunteada de la realidad, es una premisa en la que se funda *Memorias...* cinco años después. La voz del personaje de Desnoes, mientras se nos muestra en el texto escrito, auspicia zonas de vacío de las que se sirve Alea para aderezar con nuevos sentidos e información audiovisual su inserción en el cine. El realizador se siente a gusto con la novela que precede al filme pues «a partir de una estructura simple, primaria, de diario (memorias sin fecha siquiera) permite una gran libertad de acción a través de la anécdota y ofrece grandes posibilidades desde el punto de vista del lenguaje (cinematográfico)».¹³ De hecho, entre dos niveles fundamentales –el de la reflexión que se hace escuchar y el de la imagen– a modo de contrapunto, se va tramando el discurso fílmico de las memorias. La película parece orquestada con el regocijo del lector que acumula apuntes en los bordes del libro, compulsado a dilatar sus ideas, rehacerlas, contaminarlas o ponerlas en tela de juicio. En este caso Alea hace las delicias de su lectura con reelaboraciones visuales y sonoras sobre la plataforma de la materia verbal.

El propio Alea no sólo elaboró sus ideas a través del cine, sino también de la escritura. A lo largo de su vida, de conjunto con su obra fílmica, despliega una obra ensayística que, además de tratar aspectos de la teoría del cine, se propone sostener el espíritu crítico sobre la realidad cubana, al tiempo

¹² Tomás Gutiérrez Alea: «Notas sobre una discusión de un documento sobre una discusión (de otros documentos)», en Graziella Pogolotti (selec. y pról.): Ob. cit., p. 115.

¹³ Tomás Gutiérrez Alea: «Memorias del subdesarrollo. Notas de trabajo», p. 22.

que indaga sobre los resortes culturales de la nueva era revolucionaria. La palabra acompañó siempre a sus películas, bien como presentación y ampliación de sus propuestas estéticas, bien en función de situarlo como cineasta en el concierto de los intelectuales cubanos. Ambrosio Fornet señala que «toda la trayectoria artística de Alea está marcada por su relación con las palabras. Esto se manifiesta, sobre todo, en sus nexos con la literatura, en su gusto por la teoría, en las propuestas dramáticas encarnadas por locuaces personajes...».¹⁴ No es de extrañar que el director escoja para llevar al cine *Memorias...*, una novela donde el peso de la divagación supera al de la anécdota y donde abundan las observaciones provocativas acerca de la nueva cartografía social. Román de la Campa observa sobre Malabre, su protagonista, que:

si Malabre traspasa la ecuación ontológica y dispersa la remisión intertextual, el residuo será un espacio o efecto semántico abierto y contradictorio, al que se puede acudir porque no se le puede defender su condición literaria como antes –diría Barthes– o que se presta a ser «reterritorializado», según los autores del *Anti-Oedipus*, porque constituye un impulso que no afirma una verdad, pero resiste o reta el axioma.¹⁵

Será justamente esta movilidad de Malabre, su desconfianza en la escritura y a la vez su afirmación, sus reflexiones en constante fuga o «reterritorialización», lo que captura la atención de Alea. Tal exogamia de heterogeneidad perdurable es amplificada por el filme y así llega hasta hoy.

Desnoes, durante la presentación de la segunda edición cubana de *Memorias del subdesarrollo* (2003), recomendó apreciar la novela como un «artefacto cultural»; a saber, como una compilación de valores e información caracterizadores de la cultura cubana. El texto ha sido recepcionado, sobre todo a

¹⁴ Ambrosio Fornet: «Alea bajo palabra», en José Antonio Évora: *Tomás Gutiérrez Alea*, p. 11.

¹⁵ Román de la Campa: «*Memorias del subdesarrollo*. Novela/texto/discursivo», p. 1053.

partir de su actualización fílmica, como un ensayo sobre la cubanidad y el ser cultural cubano. Igualmente ha sido considerado una reflexión sobre el comportamiento del sujeto intelectual que se enfrenta, por una parte, a su condición en un país subdesarrollado, y por otra, a la rehechura de la fisonomía nacional después de una revolución social. Bajo esta luz, la novela propone una plataforma de lectura de los ámbitos sociales, políticos y culturales de la Isla; despliega una serie de vínculos ideológicos y pertinencias intertextuales con las que entra y se atomiza dentro de la variante cinematográfica.¹⁶

Sin lugar a dudas *Memorias...* es una película/ensayo, donde la reflexión verbal tiene igual presencia que la reproducción fotográfica-móvil-sonora de la ficción, y donde el logocentrismo que proviene de la literatura no ha sido desplazado del todo por el dominio de la visualidad. La voz del protagonista no solo encarna textos extraídos de la novela fuente sino también de otros textos escritos que hacen de la película una obra flexible. Es un filme que «pretextu una historia para hacer discurrir un discurso»,¹⁷ no solo en términos narratológicos sino también en términos de digresión verbal, y ello hace que se potencien particularmente los comentarios en *off* o en voz *over*, y que se busque el contrapunto entre imágenes y sonido, para eslabonar un campo amplio de significación.

En este filme Alea explora mecanismos discursivos y resortes dramáticos que luego explicará y propondrá en su texto *Dialéctica del espectador* (1978 y 1982) como enclaves teóricos para la realización cinematográfica. Aquí ya combina la búsqueda de la emotividad que propugnaba Eisenstein con el extrañamiento racional y la interpelación a la «conciencia del público» de Brecht; propone una película donde el uso simultáneo del sonido y la imagen es aprovechado al máximo en función de

¹⁶ Desnoes ha reclamado la autoría de la mirada que la película despliega sobre los problemas del subdesarrollo y, en sentido general, sobre la realidad cubana, si bien reconoce que el filme logró combinar las múltiples reflexiones del protagonista con la impronta de los contextos históricos. (Cfr. Héctor Jaimes: «*Memorias del subdesarrollo*: El placer de las ruinas»; y Jorge Camacho: «Memorias y Memorias: 18 preguntas para Edmundo Desnoes».)

¹⁷ Rufo Caballero: «*Memorias del subdesarrollo*: Lucidez de la cautela», p. 46.

mover significados provocativos y no del «adormecimiento» sentimental; e intercala elementos múltiples a la manera del *collage* de Godard –el gran destructor del cine burgués, según Alea– para ofrecer el enfoque de la ficción cinematográfica como juego y ejercicio compartido con el espectador.

La inserción de diversas líneas generadoras de significado en la conjunción audiovisual permite accesos remotos y frecuentes a la interpretación de nuestra cultura y de la cultura universal, sobre todo cuando, como en el filme *Memorias...*, la relación entre el texto literario y el texto fílmico expresa una profunda intimidad. Por ello, mediante tales accesos, esta adaptación incita a graficar la década del sesenta no solo alrededor de sus líneas más reconocidas, sino apoyados en las lanzaderas que produjeron entonces un tejido espeso.

En *Memorias...* se produce, a través de una lectura oportuna del texto literario, el traslado de un discurso novelesco, que se enraíza en la tradición literaria, hacia un discurso fílmico que hace galas constructivas con los manejos propios del lenguaje cinematográfico. Quizás obtengamos la confirmación de que esta adaptación, con sus disonancias, describe la movilidad y la expresión plural de su época. Se trataba de un filme hecho con destreza y libertad, incluso con la libertad de la imperfección técnica o del azar, que deviene imagen conglomerada de su tiempo.

El personaje de Sergio, que no se afilia a campo de acción o posición ideológica a favor de una u otra doctrina, guarda el perfil del intelectual desencantado para quien la Revolución llega y crea un nuevo imaginario político, con su consiguiente incitación al compromiso. La presencia de Jean Paul Sartre en Cuba, de su obra y, principalmente, del modelo que propone para el hombre y el escritor frente a la ideología revolucionaria –un sujeto comprometido con los procesos sociales y con las demandas del momento concreto en que vive–, tiene sus ecos en los novelistas de los sesenta. En entrevista con los intelectuales cubanos Sartre había dicho:

El problema es saber si es posible para un escritor cubano de hoy en día no inspirarse en la situación en la cual se encuentra.

El arte social, de la manera que se le comprende, no viene a imponerse desde fuera, pero si el arte está hecho con el conjunto de características emocionales que caracterizaban al escritor, es bien evidente hoy que las preocupaciones que acosan a la revolución, en particular el peligro en que se encuentra hoy día, deben pre-figurar las preocupaciones íntimas del escritor, y al mismo tiempo su actividad, y al mismo tiempo su destino, que debe participar en el momento, pues se trata de ganarlo todo o de perderlo todo. [...] Por consiguiente, se puede considerar que un escritor que no se compromete es un escritor que por ello mismo muestra que no está de acuerdo.¹⁸

La defensa de la Revolución en el poder habría de ser entendida como una radicalización positiva, sin posiciones que pudieran parecer serviles o nutricias para la ideología de los opositores, a los que podrían sumarse, tras esta y otras reflexiones, los silenciosos y los abúlicos. La Revolución Cubana es un proceso que extrema sus posiciones defensivas ante las acciones de signo contrario. El propio Sartre llega a interpretar la reacción política ante el atentado al barco *La Coubre* como una respuesta radicalizada a las agresiones externas:

La agresión, quienquiera que haya sido su autor, provocaba ese choque: el discurso de Castro, la asamblea de ciudadanos. Para adaptarse al ataque enemigo, el jefe del gobierno tenía que exigir más aún de vuestro pueblo y, de golpe, confiar aún más en él: reclamaba una unidad indisoluble y, justamente, el acto criminal de la víspera os unía en la cólera y en la movilización de todos los corajes. [...] La Revolución se adaptaba a los actos del extranjero, inventaba sus ripostas. Pero la situación misma de este país tanto tiempo estrangulado hacía que sus contra-golpes fuesen siempre más radicales, concedía cada vez más fuerza a las reivindicaciones de la masa.¹⁹

¹⁸ Jean Paul Sartre: «Sartre conversa con los intelectuales cubanos en la casa de *Lunes*», p. 10.

¹⁹ Jean Paul Sartre: «Ideología y revolución», p. 6.

La «unidad indisoluble» en el caso de los intelectuales se asocia a su compromiso con el momento histórico a la hora de actuar y a la hora de crear, para algunos ideólogos a partir de una plataforma de pensamiento marxista que, como hemos visto, se debatía entre el mecanicismo y la actualización de sus términos. A partir de 1961 y las *Palabras a los intelectuales* de Fidel Castro, quedaba planteada, además, la prioridad de la producción artística para el pueblo, destinatario priorizado por el discurso político de la Revolución. Atrás habría de quedar el intelectual, solitario y especulativo, prefigurado por la posguerra europea en su posición habitual «contra» el estado de cosas. Decía Sartre que en momentos de agitación revolucionaria como los que vivía Cuba en el año sesenta, los escritores no podían tratar temas abstractos o generales sin que a través de esos temas se dejara traslucir la urgencia o el peligro. De hecho, también a través de esa urgencia, o como reacción humana a la misma, pasa la resistencia existencial de Sergio –la pregunta y la duda antes que la certeza y la acción– y esto lo ve claramente Alea cuando lo elige como protagonista para su película.

En 1960 Alea había defendido el arte como ejercicio para expresar la nueva libertad que todos experimentaban con euforia y demuestra su compromiso con la realidad cambiante con su obra documentalística –*Asamblea general*, de 1960; *Muerte al invasor*, de 1961, por ejemplo–. En 1969 advierte, sin embargo, que diez años de Revolución habían dado lugar a otros problemas relacionados con la expresión artística: «La nueva libertad se hace confusa, difícil de ejercer. Empiezan a confundirse las categorías. Las relaciones entre política y cultura son superficialmente amables, pero profundamente contradictorias».²⁰ Su preocupación está dada por la inflexibilidad con la que se evalúa la vanguardia artística, la inclusión de formas experimentales y las influencias foráneas. Se entrevistó en su discurso que también

²⁰ Tomás Gutiérrez Alea: «Vanguardia política y vanguardia artística», en Ambrosio Fornet (selec., pról. y notas): *Alea. Una retrospectiva crítica*, pp. 293-294.

le preocupa el sostenimiento de aquellas radicalizaciones defensivas, aquella unidad indisoluble, como si la diáfana elección de posiciones en el inicio mismo de la Revolución siguiera funcionando en contextos históricos y artísticos que se han vuelto mucho más complejos, resultado del aprendizaje y el ímpetu creativo propagados por el propio proyecto revolucionario. En medio de su reflexión cita la frase de Fidel Castro en *Palabras a los intelectuales* (1961), devenida apotegma por el uso aislado y frecuente que le han dado unos y otros, su bipolaridad y sus implicaciones excluyentes:

Nos asomamos al mundo, al *heterogéneo mundo contemporáneo*, y comienzan a esbozarse tendencias, inclinaciones, tanteos, afán de definiciones. El camino se bifurca, se ramifica hasta el delirio. De momento se penetra todo lo que podemos alcanzar. O casi todo. («Dentro de la Revolución todo, contra la Revolución nada...») Pero la Revolución ha dejado de ser ese hecho simple que un día nos vio en la calle agitando los brazos, desplegando banderas, gritando nuestros nombres y sintiendo que se confundían en uno solo.²¹

Alea propone implícitamente en este texto varias interrogantes: ¿si ya ha pasado el primer momento del triunfo revolucionario en el que decisivamente se elegían los nuevos paradigmas, cuánto más complejo será, transcurrida su primera década, distinguir cuáles son las expresiones ideológicas que están dentro de o contra la Revolución?; ¿por qué toda expresión foránea, incluso aquella que podía contribuir al desarrollo de la vanguardia artística en Cuba, debía ser considerada «enemiga» de la Revolución?; ¿si ya se había llegado a aceptar que no existía contradicción alguna entre vanguardia científica y vanguardia política, por qué se le seguía negando el paso a la vanguardia artística?

Poco antes había salido a la luz *Memorias del subdesarrollo*, una película «vanguardista» que a siete años de distancia reconstruía las primeras jornadas revolucionarias.

²¹ *Ibidem*, p. 293.

Era una respuesta de libertad creativa al pensamiento enquistado y reductor, a la censura dogmática. Alea reivindicaba para *Memorias...* «la condición de un cine partidista y militante dentro de la Revolución», porque hacía más compleja «la apreciación de nuestra realidad en la medida que provoca en el espectador una necesidad de pensarla y cuestionarla, al mismo tiempo que se piensa y se cuestiona él mismo».²² Con la presentación de su antihéroe, la película era una demostración de vanguardia discursiva y de modulación de la exaltación vacua de la Revolución, por cuanto sus mayores necesidades estaban en el trabajo crítico para operar transformaciones honestas en la realidad social y cultural. La película iba dirigida también a «los que se creen depositarios únicos del legado revolucionario; los que saben cuál es la moral socialista y han institucionalizado la mediocridad y el provincianismo»; los burócratas; aquellos que «nos dicen cómo tenemos que hablarle al pueblo, cómo tenemos que vestirnos, y cómo tenemos que pelarnos; saben lo que se puede mostrar y lo que no...».²³ De manera que *Memorias...* nace como un contradiscurso, una obra que pretende desestabilizar las expresiones dogmáticas que surgían en el seno de la Revolución y, a la vez, poner en juego una serie de ideas contemporáneas en torno al subdesarrollo y sus implicaciones culturales; o quizás, de paso, explicar el dogmatismo como un producto del subdesarrollo mental acarreado por el subdesarrollo económico, rezago de oficios enquistados que impedían la entrada plena del país a la democratización ideológica.

Alea escoge como uno de sus principales puntos de vista cognitivos la mirada crítica, la sensibilidad del «otro» que por demás es un «otro intelectual», para así establecer una trama de mayor diversidad reflexiva. Entre las ideas que el director desarrolla en una carta de 1971 a Alfredo Guevara surge la preocupación por una franja de poder que considera «a los artistas e intelectuales que ya existen como representantes del

²² Silvia Oroz: *Tomás Gutiérrez Alea. Los filmes que no filmé*, p. 127.

²³ Tomás Gutiérrez Alea: «Memorias del subdesarrollo. Notas de trabajo», p. 25.

pasado, de la cultura burguesa colonizada»; sector que insiste en no «contar con ellos porque la nueva cultura la encarnan los aficionados y los niños» —«que se acerquen los niños, los amantes del ritmo/ que se queden sentados los intelectuales»,²⁴ reza en una canción de Silvio Rodríguez—. Y alerta el director sobre los riesgos de desmantelar prematuramente un aparato del cual habría de servirse la cultura cubana revolucionaria, cuanto menos como base para los nuevos propósitos.²⁵ Aquellos escritores y artistas, no por haber participado de la bohemia republicana o haber viajado a París y Nueva York, serían menos útiles al establecerse las bases de la cultura revolucionaria. Por el contrario, eran emisores de un pensamiento elaborado, que permitiría diseñar la expansión de la cultura artística o incluso movilizar las ideas más críticas en torno a los errores cometidos. Sergio es un personaje creado cuatro años antes de esta carta, pero su perfil se aviene con el del intelectual crítico que, aun sin comprometerse, puede contribuir a la cultura cubana desde su existencia al margen del proceso revolucionario.

A la pregunta siempre latente de si Sergio resulta una especie de *alter ego* de Alea, corresponden las más disímiles reacciones. Obviamente, Sergio Carmona no participa de la necesidad de compromiso y acción consecuente que había movilizado al director de cine al triunfo revolucionario; tampoco es un luchador voluntarioso contra todo poder autoritario como lo fue Alea, ni un precursor. Es más bien un diletante con ciertos pruritos hedonistas. Pero su proyección intelectual, su tono de época y su punto de humor, su sagacidad crítica, su oscilación entre la cultura europea y la cubana, su alusión a los dramas no resueltos del subdesarrollo, lo acercan sin dudas a la sensibilidad propia de un hombre cultivado

²⁴ Silvio Rodríguez: «Debo partirme en dos» (1969), álbum *Al final de este viaje* (1978), en *Cancionero*, p. 153.

²⁵ En carta a Alfredo Guevara (1971) (cfr. Tomás Gutiérrez Alea: *Volver sobre mis pasos*, p. 194); al año siguiente versionada como ponencia para el Seminario sobre Cine Cubano celebrado en el ICAIC, con el título «Hora y momento del cine cubano» (cfr. Ambrosio Fornet: *Alea. Una retrospectiva crítica*, pp. 297-308).

y agudo como Titón, a su «historia personal» y su formación. Por lo tanto, el punto de vista que lleva al filme, la justa sensibilidad «ilustrada» y la revisión de su posición como nuevo sujeto en la periferia de los flujos de poder, lo hacen atractivo y coherente con los intereses del director en aquellos años.

El pecado original de los intelectuales, según palabras de Ernesto Guevara en *El socialismo y el hombre en Cuba* (1965) que atizaban nuevamente el tema, era no ser auténticamente revolucionarios y, por lo que se lee en el texto, la condición de revolucionario apuntaba a la renuncia individual en pos de la aportación colectiva. Era preciso que el intelectual despejara la crisis y la angustia individuales –heredadas del realismo del XIX y el decadentismo del XX– para aceptar como una condición natural la vocación contributiva, la acción directa –armada si fuera necesario– y el sacrificio por la comunidad. El Che no habla del intelectual en abstracto, aunque de su reflexión se deriva esta generalización, sino de la «generación actual, dislocada por sus conflictos». Se refiere a los intelectuales en plena madurez, cuya educación y formación artística se había completado dentro del clima internacional de la posguerra, con su consiguiente inclinación existencialista y decadente, su imagen misantrópica de los destinos humanos y su ilustración «fitzgeraldiana» de la caída de la clase media. Así que, insiste el Che, se puede «intentar injertar al olmo para que dé peras, pero simultáneamente hay que sembrar perales», para asegurar que las nuevas generaciones vengan «libres del pecado original». ²⁶ El futuro apuntaba hacia un intelectual cuya libertad de creación no estuviera asociada a la crisis individual del sujeto apartado de la «masa», sino a las preocupaciones colectivas y a las demandas del arte como instrumento elaborado de denuncia, aunque en ningún caso asociado a los moldes del realismo socialista.

Desnoes podía ser considerado un representante del intelectual «en tránsito» que debía salvar su condición «original». Salió de Cuba en 1956, avergonzado de vivir «en el seno de una clase media que sólo pensaba en su comodidad y sus

²⁶ Cfr. Ernesto Guevara: *El socialismo y el hombre en Cuba*, p. 380.

entretenimientos mientras dejaba al país en manos de militares y políticos profesionales». Pero descreído de la lucha armada y puesto que «era de extracción burguesa», había tomado la opción individual de abandonar el país, que era considerada la menos peligrosa. Mientras se rebelaba contra la manera de vivir de la burguesía se refugiaba en la literatura de signo pesimista y era víctima de la impotencia.²⁷ Lisandro Otero describe cómo esta era una condición extendida a la mayoría de los escritores de su generación. No cesaban de proyectar obras que se engavetaban y no salían a la luz, puesto que no existía un mercado del libro consolidado para los escritores cubanos. Emigraron por tanto a Nueva York y París, «asqueados por el medio ambiente», y en su mayoría no llegaron a implicarse en la lucha armada por el cambio político.²⁸

Si Sergio Carmona es una construcción especular o un *alter ego*, lo será de Desnoes, quien ha dicho que con *Memorias...* se había desnudado, «aunque a veces las manos tapaban ciertas vergüenzas».²⁹ Para presentar *El cataclismo* (1965), Desnoes escribía en la nota de solapa que en su novela había descrito la destrucción del orden social en Cuba tal y como lo había conocido durante los primeros treinta años de su vida: «Los jóvenes que ahora crecen dentro de la revolución tienen la tremenda responsabilidad de producir escritores que hablen de sus experiencias, del hombre nuevo» —apunta en franca alusión a las palabras del Che—; «yo, formado en el pasado y penetrado por el presente, sólo puedo expresar los conflictos y la destrucción, el fin de una burguesía cobarde y estúpida y de una estructura social chata, cruel e injusta».³⁰

Los acontecimientos que se narran en *El cataclismo* y en *Memorias del subdesarrollo* se sitúan entre 1961 y 1962. La publicación de las novelas es de 1965 y casi de inmediato, en 1966, comienza a concebirse el guión a cuatro manos para la

²⁷ Cfr. Edmundo Desnoes: «Las malas visiones de *Visión*. ¡Dondequiera que se encuentren!».

²⁸ Cfr. Lisandro Otero: «El escritor en la revolución cubana».

²⁹ Alberto Garrandés: *El concierto de las fábulas. Discursos, historia e imaginación en la narrativa cubana de los años sesenta*, p. 272.

³⁰ Edmundo Desnoes: *El cataclismo*.

película de Alea. Pero un guión, para el director, era un proceso inconcluso que sólo acababa con la filmación y el montaje del filme. La improvisación, lo inesperado, podían concurrir a incrementar el texto, así que la elaboración de la obra en su conjunto termina en 1968, año del estreno de la película. Resultado de todo es la transposición de *Memorias...* que expresa preocupaciones varias, matizadas por el transcurso de la década. El fin de la burguesía «chata» es verificado por Sergio Carmona, así como la emergencia y gobierno del subdesarrollo económico, entreverado con las luces y las sombras del cambio revolucionario.

El filme escrito por Alea y Desnoes no solo es una reconsideración artística de la novela, sino que tributa a ella. El proceso de creación del filme se convierte en ampliación – y por tanto reescritura– de la obra literaria que le da origen; así se insertan nuevos pasajes en el libro que no aparecían en la versión de 1965. *Memorias del subdesarrollo* es un texto cambiante, más cercano al movimiento que caracteriza al cine que a la autoridad arqueológica de la letra escrita. Quizás esto ocurre gracias a la cercanía temporal entre la publicación de la novela y la realización de la película. La letra no ha tenido tiempo de asentarse, de fijarse en la recepción, lo cual ofrece a Desnoes la posibilidad de incluir nuevos pasajes en los que amplía personajes y escenas, obtenidos de su trabajo para el filme. Desnoes hace del texto escrito una matriz abierta y reconsidera algunas inserciones para una segunda edición revisada de la novela.³¹

«La intención de estos cambios fue ideológica y no meramente estilística»,³² como apunta Enrico Mario Santí. Llama la atención que en los nuevos pasajes Malabre deja de ser el individuo solitario para ser el individuo que se define en compañía de otros personajes. Los nuevos fragmentos proponen una ampliación en la caracterización de aquellos sujetos que rodean a Malabre: Pablo, Laura, Elena y Noemí. En el primero

³¹ Los nuevos pasajes fueron publicados en *Unión*, año 6, n.º 4, La Habana, diciembre, 1967; y en *Islas*, vol. XI, n.º 1, Santa Clara, enero-agosto, 1969.

³² Enrico Mario Santí: «Retóricas de Gutiérrez Alea», p. 279.

asistimos a la conversación que sostienen el protagonista y Pablo en el automóvil, oportunidad dada a Malabre para reconocerse como un sujeto distinto a los miembros de la burguesía que abandonan la Isla. Desnoes refuerza la alineación de Pablo contraria a la Revolución, inmerso en el discurso del otro despojado, de manera que pueda crearse un mayor contraste con la perspectiva de Malabre y, al mismo tiempo, se ventile la opinión del opositor. Para Pablo la Revolución es un sismo que deshace sus expectativas vitales, una amenaza potencial. Mientras conduce su Rambler comenta: «A veces estoy en la casa tranquilo y pienso que me van a venir a buscar y arrestarme a media noche. Yo pienso lo peor de este régimen. Es la ruina de Cuba». A lo que, para sus adentros, Malabre opone la sorna que denuncia la gruesa personalidad del amigo: «Yo creo que a Pablo le gustaría llevar suculentos filetes chorreando sangre en los bolsillos, como señal de opulencia».³³

En el segundo pasaje, el protagonista escucha grabada una discusión matrimonial con Laura para reproducirla por escrito en sus memorias. En el filme hemos asistido dos veces a este fragmento, primero con Sergio en pantalla mientras manosea las pertenencias abandonadas de su mujer, y luego desde una mirada subjetiva de la propia Laura, emplazada en el punto de vista de Sergio. De vuelta a la novela el pasaje recoge la discusión a través del diálogo directo. Laura se muestra frívola, entre «la chancleta y la sofisticación», una mujer hecha de artificios, a golpe de maquillaje, que no repara en hablar groseramente dentro de la alcoba.

La visita a Finca Vigía permite que Elena manifieste abiertamente su inmadurez y su simplicidad, que se ofrezca como un producto del trópico a la mirada de los visitantes extranjeros y despliegue una serie de preguntas basadas en su ignorancia proverbial. Este fragmento, que proviene del filme y del ensayo de Desnoes «El último verano», proporciona el espacio para el discurso contra-colonial de Malabre, antes vagamente esbozado y ahora provocado por la aparición de René Villarreal, el cubano que estuviera desde niño al servicio de Hemingway.

³³ Edmundo Desnoes: *Memorias del subdesarrollo* (2003), p. 24.

Por último, la escena con Noemí en la cama, desde donde Malabre escucha las palabras de Kennedy y presiente la posibilidad de los bombardeos nucleares, es seguida por otro inserto donde el personaje camina de noche por la ciudad durante la Crisis de Octubre. La dilatación de la espera introspectiva que suponen los nuevos pasajes, acompañada por la descripción de elementos exteriores como el mal tiempo, las olas levantadas sobre el malecón, las lascas de asfalto arrancadas por las cremalleras de los tanques de guerra, la mariposa que se cruza con Malabre –como en *Le papillon* de Lamartine: *naître avec le printemps, mourir avec les roses*– alusiva a la fragilidad, a la existencia efímera; o la conversación que él escucha al azar por teléfono, donde una voz masculina describe las camillas del hospital, preparadas con las tarjetas en blanco para escribir los nombres de las víctimas, y termina exaltada, oponiendo al miedo su decisión épica de morir; todo ello provoca una mudanza de tono narrativo. En la primera versión predominaba el tono tragicómico en la exposición de la angustia filtrada por el absurdo. En la segunda, se ha creado una atmósfera mucho más densa, nutrida por esta serie de imágenes que van construyendo el escenario de la guerra y el terror íntimo frente a la muerte.

La impronta material del lenguaje audiovisual favorece la mudanza estilística en los pasajes insertados. En el cine, la necesaria inclusión de los diálogos obliga al autor a estructurar algunas partes de la historia a partir de una narración que mueve la focalización entre la percepción subjetiva del protagonista y la exposición directa de los hablantes. Ocurre así en el pasaje que incluye la conversación de Pablo y Malabre en el carro, la conversación grabada entre Malabre y su mujer, todo el pasaje de la visita a Finca Vigía y el último fragmento en la cama con Noemí.

Ante tan visibles modificaciones en el cuerpo de la novela, el narrador acota los nuevos pasajes, en un juego que, por una parte justifica la inclusión de los diálogos directos o de las descripciones exteriores y, por otra, enfatiza su naturaleza desdoblada, triangular, de personaje/ autor implícito/ autor explícito: «Toda esta conversación la he reproducido para cogerle

más odio a Pablo», «me siento ahora blando por dentro cuando escribo Elena y la recuerdo. Me estoy saliendo de mí mismo y me van a herir. Hasta el estilo del diario este ha cambiado, lo noto: hacia fuera, hacia el mundo, hacia la gente», «De tanto poner la cinta y oír a Laura, he logrado verlo todo como algo separado, independiente de mí mismo»;³⁴ apunta la voz del protagonista sobre las variaciones estilísticas de la narración.

Escritos para la película y devueltos a la novela, los fragmentos le proporcionan al texto otras posibilidades narrativas. Desde el uso de una mayor interacción entre los personajes que remite a la película, hasta el tránsito del tono tragicómico al tono dramático del personaje –chejoviano, podríamos decir, por la manifestación monologada de la espera y la resignación– en el escenario de la Crisis de Octubre, la segunda versión de la novela ostenta su tránsito fecundo por el cine. La Crisis queda mejor expuesta con la descripción de los vehículos de guerra en la confusión visual de la noche, las consideraciones sobre la muerte limpia bajo la bomba atómica y su «brillante luminosidad», la aceptación del destino colectivo entre los límites insulares, la espera dilatada entre el apartamento y la calle, la rareza del tiempo suspendido en el preámbulo de la guerra, y el comentario íntimo tras escuchar la posición definitiva de Fidel: «Todos somos uno, moriré igual que los demás. Esta isla es una trampa y la Revolución es trágica, trágica porque somos demasiado pequeños para sobrevivir, para triunfar. Demasiado pobres y pocos. Es una dignidad muy cara».³⁵ En este final, menos desasido, el personaje demuestra su naturaleza anti-heroica y se afianza en su dimensión humana: ante el temor a la muerte su única misión es sobrevivir, plegado sobre sí mismo.

Si Alea encuentra en la novela *Memorias...* al personaje que buscaba para exponer las colisiones íntimas del intelectual de clase media frente al entorno –con más de una frase antológica, perdurable en el imaginario del público–, Desnoes gana movilidad discursiva en su novela y una profundidad de va-

³⁴ *Ibidem*, pp. 28, 49 y 70.

³⁵ *Ibidem*, p. 94.

rias capas para el final de la obra, así como el tránsito hacia la recepción internacional. Tanto el cineasta como el escritor ocupan una posición semejante dentro de la correlación de fuerzas que se establece en el universo de los campos de producción artística, en términos de Pierre Bourdieu, durante la década del sesenta. Pertenecen a la joven intelectualidad que proviene de la clase media y que adquiere protagonismo con la Revolución. Son jóvenes artistas o escritores cuya formación comporta la interacción con el *mainstream* de la cultura artística occidental, sobre todo de la posguerra europea, que operan con consideraciones propias sobre la devaluación de la cultura cubana en el contexto del subdesarrollo económico.

La toma de posición en el campo de la producción artística entre Desnoes y Alea, al menos por estos años, los lleva a cierta comunidad de intereses ideológicos. Ambos se colocan en la resistencia cultural desde el bagaje de la cultura letrada y de las izquierdas políticas. Y esta resistencia se establece con una fluida incorporación del arte y la literatura de la vanguardia occidental, con la asimilación de Dostoievski, Kafka, Brecht, Camus, Sartre, Joyce, o del cine soviético, el neorrealismo italiano, la *nouvelle vague* y el *free cinema*, en pos del desarrollo cultural y para salir fuera de la postura del «enroque» local. Esta toma de posición supone una actitud crítica frente a las asimetrías de la realidad, con el convencimiento de aportar –dentro de un proceso revolucionario que les permite situarse en el poder/ser, poder/producir– el nutrimento intelectual necesario para las clases pobres y proletarias, beneficiarias del cambio político, y así contribuir al perfil ilustrado de la revolución. Dentro de sus estrategias está la de «iluminar» a las masas y no consentir en la «cultura de la miseria» o de lo comerciable y consumible, de lo pueril, de lo poco elaborado.

Como se deduce claramente de un momento de ruptura social y política que lleva al establecimiento de nuevos paradigmas y donde no hay equilibrio sino pugna por los espacios de poder, las posiciones intelectuales que asimilan el espíritu de la vanguardia europea y estadounidense son entrevistas por otras tomas de posición como un residuo enmascarado de

los oficios burgueses. El lugar del intelectual en la producción ideológica se debate continuamente, así como el uso vanguardista del arte. Tanto Alea como Desnoes persisten en imantar lo cubano a lo externo, dotando a cada parte de un universo poético particular, con el propósito de conducirse hacia la salida del empozo cultural, puesto que el arte clausurado dentro de lo local era un arte retardado desde su génesis. Con estas coincidencias de valores y posiciones artísticas, los autores elaboran *Memorias...*, una transposición de la literatura al cine que se ve nutrida por los elementos contextuales o remotos y por los acentos comunes entre novela y película que se establecen como zonas de diálogo. La película resulta ilustrativa de cómo las ligaduras entre un texto escrito y otro fílmico pueden darse en una relación «tramada», antes que especular.



¿Quién eres tú, Sergio Carmona?
El personaje fílmico como puerto de entrada
para la literatura en el cine

*la mayor preocupación del hombre ha
sido siempre demostrarse a sí mismo
que es un hombre y no un engranaje.*

F.M. DOSTOIEVSKI

*No me interesa, no me atrae un destino
que para vivir tiene que enfrentarse
a cada minuto con la muerte. Los
revolucionarios son los místicos del
siglo xx: están dispuestos a morir por
la implacable justicia social. Soy un
mediocre, un hombre moderno, un
eslabón, una cucaracha insignificante.*

Malabre en
Memorias del subdesarrollo, 1965.

La primera definición física de la que prescinde el narrador en la novela *Memorias del subdesarrollo* es la del protagonista. O sea, la de sí mismo en su papel de personaje. Todo lo que tenemos son sugerencias subjetivas, descripción del estado de ánimo o reflexiones que suponen la mirada ajena sobre sí mismo. De hecho, el personaje novelado ni siquiera revela su nombre, solo menciona su apellido, Malabre, una sola vez

durante toda la narración. Antes de ser proyectada la película, Desnoes publica en *Cine Cubano* sus apreciaciones sobre el proceso de concreción fílmica de la novela y las titula «Se llama Sergio». Insiste en el acto de la nominación y con ello muestra la sorpresa de ver «realizado», en carne y hueso, a su protagonista. El título anuncia la experiencia del asombro sobrevinida al autor, que luego atravesará el artículo: «todo un equipo de técnicos con aparatos monstruosos y delicados recogía mis palabras [...] Mis recuerdos, mis alucinaciones tomaban un cuerpo familiar y extraño. Familiar porque todo lo reconocía, extraño porque ya nada me pertenecía».¹

Al tomar un nombre propio y objetivarse, el personaje es otro; ya no solo conciencia y discurrir intelectual sino también cuerpo, rostro, vibraciones sonoras de la voz, sensualidad física. Sin embargo, la novedad material no se orienta hacia la suplantación sino hacia la complementariedad de sentidos entre las dimensiones material y verbal. Llama la atención en Sergio su verticalidad, la sobriedad de su traje entre atuendos sobreabundantes o deteriorados, el bostezo incurable, la risa insolente. Todo ello lo hace llamativo, en medio de dos grupos sociales arquetípicos que se separan doctrinalmente al triunfo de la Revolución: los «burgueses» y el «pueblo»; y diferente de ellos, *rara avis*, un sujeto dotado de intelecto iluminado, como su antecesor novelesco.

Cuando se le pregunta sobre sus estrategias de «identificación» con el protagonista de *Memorias...*, el actor Sergio Corrieri responde: «En primer lugar, con la lectura de la novela, de la cual surge el guión. También tuve muchas conversaciones con Desnoes, quien resultaba material de estudio para mi papel, porque creo que la película tiene elementos autobiográficos».² Sin entrar a discutir cuánto del Desnoes hombre, autor, hay en el filme, podríamos asegurar que la cercanía entre la novela y la película se logra, entre otras cosas, por la incorporación cabal del sujeto-escritor, del sujeto-creador, del sujeto-*rara avis*. La voz protagónica canaliza el tono del ironista que

¹ Edmundo Desnoes: «Se llama Sergio», p. 159.

² Manuel W. Zayas: «Sergio habla de Sergio», p. 44.

transita la novela, el tono del que mira y se complace con una traducción lúdica, plagada de alusiones y comentarios voraces, de la realidad –cualquiera que esta sea– externa o propia.

El protagonista literario –y, en consecuencia, Sergio– se inserta claramente en una tradición textual. Contrario a lo que se pudiera pensar, no es únicamente resultado del discurso alternativo frente al optimismo exuberante de las consignas revolucionarias. Desde el siglo XIX uno de los héroes literarios que se hace frecuente es aquel asociado a la condición intelectual. Bien como consecuencia del mal del siglo, bien resultado de la reacción estética frente a la maquinaria moderna, aparece el sujeto de vasta instrucción, melancólico y meditabundo, que se muestra escéptico ante los exabruptos sociales. Es este un tipo cultural que ya posee una larga genealogía en literatura: es narcisista, sensual, ávido de placeres mundanos y un gran desencantado que se figura un mundo de futilidad a su alrededor para estar y reinar. El héroe intelectual está destinado a subjetivar el mundo exterior, a disentir y a ironizar. Así sucede con Frédéric Moreau, el joven protagonista de *La educación sentimental*; con el Julien Sorel de Stendhal; con aquellos personajes de Oscar Wilde que son brillantemente contruidos sobre su capacidad de provocación verbal. Sucede también con los personajes de Dostoievski cuya palabra en la novela trasciende los límites de la mera «expresión», para ser su materia misma, su representación. Bajtín lo ha definido de la siguiente manera: «El héroe de Dostoievski no es una imagen objetivada sino la palabra plena, la *voz pura*; no lo vemos pero lo oímos; y todo aquello que vemos y sabemos aparte de su palabra no es importante y se absorbe por la palabra como su materia prima, o bien queda fuera de ella como un factor estimulante y provocador».³

El personaje protagónico de la novela *Memorias del subdesarrollo* no podría explicarse de mejor manera. Desnoes también nos ha hecho saber que uno de los antecedentes explícitos de su novela es *Memorias del subsuelo*, del escritor ruso. El hombre del subdesarrollo recuerda al hombre del subsuelo,

³ Mijail Bajtín: *Problemas de la poética de Dostoievski*, p. 80.

puede mirar y hablar desde la distancia y el no compromiso con las estructuras sociales, desde el discursar y la exacerbada autoconciencia. Sus caracteres como personajes, a pesar de la distancia temporal, coinciden en algunos aspectos; lo cual lleva a pensar que el hombre del subsuelo funda varios de los rasgos del protagonista de *Memorias del subdesarrollo*.

El héroe del subsuelo es un precursor de otros tantos personajes taciturnos del siglo xx, con frecuencia apodados «dostoievskianos», con los que se hermana el protagonista de Desnoes. Ha cultivado una inteligencia morbosa, es único entre todos los «otros», a quienes ve con desprecio; siente que no se parece a nadie y que nadie se parece a él, no le importa mostrar sus dobleces, como Sergio Carmona, que desprecia a los «comunes» y se satisface de «parecer digno» al menos en una fotografía instantánea.

El héroe del subsuelo tiene cuarenta años, ha heredado seis mil rublos que le permiten dejar el trabajo y recluirse fuera de la dinámica social a escribir unas memorias, presuntamente vergonzosas, sin mayor orden que el que se presente espontáneamente a través de sus recuerdos; y aunque el clima de San Petersburgo no le hace bien, ha decidido quedarse en la ciudad. El héroe del subdesarrollo cuenta con una renta por el decomiso de una mueblería privada a inicios de la Revolución, y decide, ya sin necesidad de depender de un trabajo a sus treinta y nueve años –Sergio tiene un año menos–, comenzar a escribir un diario; aunque el clima político de la nueva era no responde al modo de vida que ha llevado hasta ahora, decide quedarse en Cuba. Si el hombre del subsuelo prefiere pensar en la escritura como un tipo de trabajo y con ello justificar su propia manera de transcurrir sin actuar, Malabre, al oír que Noemí, una de sus obsesiones femeninas, esta limpiando abajo en la sala, dice: «Me puse a escribir para que no pensara que soy lo que soy: un vago».⁴ El hombre del sub-

⁴ Edmundo Desnoes: *Memorias del subdesarrollo* (1965), p. 19. [Todas las citas a partir de este momento serán referidas a esta edición. En caso de que la referencia provenga de la segunda edición revisada de la novela, se explicitará en el texto.]

suelo, al menos en los primeros momentos, habla a la joven prostituta con sadismo una vez que siente retada su capacidad intelectual, y le hace ver lo miserable que es su vida, lo poco que vale. Lo mismo hace Sergio con Elena y con Laura, dos mujeres «subdesarrolladas» que no pueden lidiar con él en la misma arena.

¿Quiénes son estos personajes, estos sujetos cuajados de escepticismo, observadores diletantes, que tienen además el privilegio de la duda y del discernimiento intelectual, sino típicos héroes de la modernidad, oscilantes entre las promesas iluministas y la decepción burguesa? El héroe del subsuelo emprende una diatriba en contra de las ideas de raíz ilustrada sobre cómo el hombre, una vez educado por la ciencia y puesto en el camino de su «verdadero interés», es capaz de escoger el provecho y la bonanza antes que la maldad, el egoísmo o la depredación, y es capaz de ahuyentar sus caprichos o sus terribles inclinaciones, esas que le ofrecen el sentido de una verdadera libertad individual. Malabre elabora su propia diatriba en contra del hombre poco culto que no se detiene a conectar los acontecimientos para acumular experiencia y desarrollarse; se adapta al momento y vive el presente: es el hombre del subdesarrollo. Algo del tono cínico, crítico y de ironista diderotiano que utiliza el héroe del subsuelo, se revela en él; así como ciertas vacilaciones sobre cómo una revolución «ilustrada» elevará al pueblo por sobre su ignorancia y sus inclinaciones vacuas: «Todos son unos ilusos. La contra, porque vive convencida de que recuperará fácilmente su cómoda ignorancia; la revolución, porque cree que puede sacar a este país del subdesarrollo» (19).

Ya Holbach, voz destacada en el pensamiento ilustrado, había expuesto en su *Sistema de la naturaleza* cómo la costumbre –que afirmaba al hombre en el vicio o la virtud– y los hábitos, causantes del pensamiento, el juicio, el talento, las inclinaciones, los deseos, la razón, el gusto y las falsas ideas hechas sobre el bienestar, habrían de ser modificados por la educación.⁵ El héroe del subsuelo insiste en que la costumbre

⁵ Cfr. Holbach: *Sistema de la naturaleza*, 1989.

del disentimiento, el riesgo o la voluptuosidad del crimen, no son corregibles con la educación o el conocimiento científico. Malabre y Sergio, por su parte, niegan la posibilidad de que el hombre pueda ser sacado de la costumbre del subdesarrollo: «Hasta los sentimientos del cubano son subdesarrollados: sus alegrías y sus sufrimientos son primitivos y directos, no han sido trabajados y enredados por la cultura» (17).

Es sabido que aquí se hace referencia a la alta cultura, o como escribió Rodríguez Feo, a la cultura que, en la tradición de la enseñanza universitaria europea, enfáticamente se alimenta de las bellas letras y la filosofía.⁶ «La revolución», continúa diciendo Malabre, «es lo único complicado y serio que le ha caído en la cabeza a los cubanos. Pero de aquí a que nos pongamos al día con los países civilizados pasarán muchos años» (17). Enrico Mario Santí apunta que «si la palabra “memorias” en el título de veras traduce del ruso el término *zapiskie* –literalmente “notas” o “apuntes”–, entonces ya no es mera cuestión de recordar el subdesarrollo después de haberlo superado, sino de repetirlo en el mismo momento en que pretendemos habernos salvado de él».⁷ Visto así, el subdesarrollo será una condición persistente, dada por los hábitos del cubano y sobre todo por la pertenencia a un hemisferio que se distingue del europeo o del norteamericano por su voluntad de mimesis –en el caso de la clase media– o por su desconocimiento –en el caso de las clases populares–; un hemisferio siempre precario de cara al Primer Mundo.

Si el hombre del subsuelo desconfía de la imagen paradisiaca de la sociedad una vez conducida por los senderos de la ciencia, la educación y el «interés» verdadero, Malabre desconfía de un propósito similar aplicado a una isla del Caribe donde, según sus observaciones, el atraso cultural y tecnológico con respecto a Europa y a Estados Unidos es insalvable; razón para pensar que la huella profunda de la provisionalidad, la supervivencia y el conocimiento fragmentado no llegará a borrarse. Situado en la misma tradición positivista

⁶ Cfr. José Rodríguez Feo: «La nueva cultura», p. 15.

⁷ Enrico Mario Santí: Ob. cit., p. 289.

que intenta comprender los resortes de la cultura cubana a través del comportamiento de su gente, del clima o del tipo de humor, Sergio se convence de cómo el subdesarrollo compromete el pasado y el futuro.

Piensa el hombre del subsuelo que la inercia contemplativa es preferible a todo, puesto que no comparte los rumbos de los hombres de acción, aquellos cuya finalidad es trazar caminos y encontrarles un propósito. Nuestro héroe de clase media también elige la contemplación, negado a la posibilidad de incorporarse a la empresa de una revolución social que ha denegado su modo de vida, cuyos trazados no llega a comprender ni desear, aunque le resulte interesante como proceso cultural. La Revolución es «lo único complicado y serio» que ha pasado en muchos años porque será el primer intento de descolonización cultural masiva dirigida por un gobierno desde el surgimiento de la República en 1902. Y ese intento, enraizado en la tradición ilustrada, pasa por Martí y su reelaboración como doctrina para la reanimación de América; pasa también por el marxismo como expresión materialista y dialéctica de la doctrina de la razón, y culmina en un proyecto emancipador que tiene en el conocimiento científico, la educación y la cultura artística, sus mejores instrumentos.

Sin embargo, toda concepción ilustrada del progreso es totalizadora, como señalaban Adorno y Horkheimer,⁸ pues intenta disolver los mitos y el idealismo mediante la ciencia y el ordenamiento racionalista de la realidad. En función del desarrollo letrado de las «masas», del ser humano como sujeto emancipado a través de la instrucción, se lateralizan las estrategias de desarrollo social, en pos de colocar a los sustratos más humildes del pueblo sobre las plataformas del «saber» occidental. Para ello se necesita comprometer a toda la fuerza profesional posible y es aquí donde la figura del intelectual debe metamorfosearse en la del promotor de la cultura revolucionaria, que es la cultura del progreso, la razón, la ciencia y el altruismo humanista, entendido este último como el

⁸ Cfr. Max Horkheimer y Theodor W. Adorno: *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*.

tránsito del yo-individual al nosotros-colectivo en medio de la efervescencia popular por fundar una nación nueva, donde el derecho a la instrucción y a sus beneficios debe ser alcanzado por todos en igualdad de condiciones.

Sergio observa, reflexiona y se abstiene; él no ha heredado el impulso diligente de la Ilustración, el que entronca con la revolución de 1789, sino la agudeza del ironista, la inclinación erótica y el afinado sentido de la sospecha. Si la novela de Dostoievski desmonta el entusiasmo racionalista, la de Desnoes se sitúa frente al pensamiento clasista simplificador e intenta construir un héroe literario cuya agitación psicológica le otorgue profundidad y variedad de matices. Su mujer, Laura, se va del país. El protagonista la ve partir y, mientras evoca el recuerdo inmediato en el ómnibus de regreso, su voz en *off* reproduce lo que piensa. Esta es la primera entrada de lo que luego será una reflexión sostenida hasta el final:

Allá sí tendrá que ponerse a trabajar. Bueno, por lo menos hasta que se encuentre con algún idiota que se case con ella, porque la verdad es que todavía está buena. Se acordará de mí mientras tenga que pasar trabajo, después... La verdad es que el imbécil he sido yo, mira que trabajar para mantenerla como si hubiese nacido en Nueva York o en París y no en esta isla subdesarrollada.

El parlamento ha sido tomado de la novela casi textualmente, y otros similares se suceden en la película para dar cuenta de la personalidad de Sergio, sobre todo de su cinismo y su apreciación sobre el subdesarrollo crónico que abate a la Isla. Las estrategias narrativas fílmicas avalan el cuestionamiento de Sergio y las diatribas en contra del hombre del subdesarrollo: su mirada sobre la incivildad de unos y la trivialidad de otros, su preocupación por el olvido ontológico y la costumbre de lo circunstancial.

La novela *Memorias del subdesarrollo* y la película homónima asimilan rasgos de las novelas de tesis, tan difundidas en el siglo XVIII, a través del uso subversivo que le da Dostoievski. Ambas parecen sostener la idea del escritor ruso sobre la inclinación del hombre a valorar, por encima de cual-

quier presupuesto colectivo, su libertad de acción individual. Aun cuando esta libertad no esté en función de la utilidad o la virtud, el hombre se demostrará a sí mismo que no es una pieza en un engranaje y por ello persistirá en disentir, como aparecía apuntado en las *Memorias del subsuelo*. En el caso de Malabre y Sergio, la disensión está operada desde la duda y no desde la oposición. La permanencia –no dejar de ser un yo escéptico para ser un otro denodado– es el punto de partida de tal disentimiento: ser sujetos de la dispersión discursiva, de la fluctuación y no de la voluntad que encarrila la acción, esa será la elección individual que convierta a los personajes en «extraños» dentro de la nueva sociedad.

Mientras el héroe del subsuelo se pregunta hacia el final de la novela qué es preferible, una felicidad vulgar o un sufrimiento elevado, Malabre intenta descubrir a través de su diario si es «un tipo superficial o profundo». Los dos personajes parecen bregar entre la existencia ordinaria y la necesidad de trascender hacia un plano espiritual que los descontamine de las influencias del entorno. Es en esa pretensión donde se adivinan los tintes trágicos de sus vidas circulares e inacabadas, puesto que la realidad tangible tendrá siempre un peso definitivo.

La mejor herencia del escritor ruso que reclama Desnoes para su novela es la del personaje perfilado por el *logos* reflexivo. En sus *Memorias...*, como en las de Dostoievski, el protagonista asume toda la responsabilidad narrativa. La ficción literaria se orienta a través del héroe que, aguzada su sensibilidad «ectópica», genera esa lectura dialógica de la realidad que lo circunda. La novela *Memorias del subdesarrollo* es heredera directa del dialogismo dostoievskiano, descrito por Bajtín a propósito de *Memorias del subsuelo*; ese dialogismo que fija la idea por medio del contrapunteo de inclinaciones diversas, de dudas e interrogantes, del reclamo hacia lo externo y de la auto-observación:

Cada pensamiento de los héroes de Dostoievski (del «hombre del subsuelo», de Raskólnikov, de Iván y de otros) desde un principio se percibe como la réplica de un diálogo inconcluso, y un

pensamiento semejante no busca ser redondeado y acabado en un todo sistemático y monológico, vive intensamente en las fronteras del pensamiento ajeno, con la conciencia ajena, y, a su modo, tiene carácter de acontecimiento y es inseparable del hombre.⁹

[...]

No tenemos prácticamente nada que agregar acerca del héroe de las *Memorias del subsuelo* que él mismo no supiese ya: su tipicidad para su tiempo y su círculo social, la sobria definición psicológica o incluso psicopatológica de su aspecto interior, la categoría caracterológica de su conciencia, su comicidad o su índole trágica, todas las definiciones morales posibles de su personalidad, etc., todo ello, de acuerdo con la concepción de Dostoievski, lo sabe perfectamente él mismo y con sufrimiento analiza todas estas definiciones desde su interior.¹⁰

El protagonista de la novela de Desnoes llega a decir: «Yo, como dijo Montaigne, sé más que nadie sobre mí mismo» (14). No solo sabe sobre sí mismo sino que revela pormenorizadamente sus placeres y temores, su desprecio, su conciencia de clase y sus avatares sentimentales. Asistimos al universo íntimo de Malabre como observadores privilegiados. Su pensamiento se posiciona lo mismo en la expresión personal que en las «fronteras del pensamiento ajeno». Si dice que la Revolución lo ha convertido en un muerto entre los vivos, a pocos párrafos de distancia observa que al menos ha operado un cambio en la monotonía cotidiana; si el proceso de inversión social lo ha destinado a los últimos peldaños, también le ha dado la satisfacción de acabar con los que mangoneaban todo en el país. Lo uno y lo otro, la exploración de varias perspectivas, se manifiestan en la voz del protagonista y en la reproducción de sus recuerdos donde emergen las opiniones de otros personajes.

Sergio implanta una dialogicidad semejante en la película: es un «europeo en el Caribe», pero de sus paredes cuelgan lienzos de la vanguardia cubana del siglo xx y entre sus dis-

⁹ Mijail Bajtín: *Problemas de la poética de Dostoievski*, pp. 53-54.

¹⁰ *Ibíd.*, p. 78.

cos aparece la voz de Elena Burke. No soporta a Pablo y sus consideraciones bastas sobre los cubanos, pero tampoco ve bien la emergencia de la gente humilde, cuya simplicidad le resulta irritante. Lo mismo asocia a Noemí a la *Venus* de Boticelli, que desmonta al mito Hemingway porque «Cuba no le interesó nunca realmente». Ese ir y venir entre lo foráneo y lo propio, esa crítica a la casta pequeñoburguesa y a las limitaciones que opone la pobreza, así como la exposición abierta de sí mismo con todas las preguntas que se formula el personaje, hacen de Sergio un sujeto intensamente dialógico.

Por otra parte, el uso del narrador autodiegético con su cariz reflexivo y escéptico es una estrategia narrativa que inserta de lleno a la novela en la tradición literaria del siglo xx. En la disertación orquestada por tiempos y afectos asociados de Proust, en la asepsia sentimental de Camus, en la misoginia y las preocupaciones ontológicas de Henry Miller; en todo ello intuimos la saga a la que pertenece nuestro personaje: un sujeto que, no por proyectarse desde la profundidad intimista, se despega del contexto material donde anida, cercano a los antihéroes de la novela estadounidense. Al sujeto que se escinde entre la voz –la palabra que sobrevuela con ironía su objeto de reflexión– y la autoconciencia de haber quedado atrapado en el concierto social de la urbe, bien podrían servirle estas palabras de Miller: «Mi amargura me impulsaba con frecuencia a buscar razones para condenarlos, para mejor condenarme a mí mismo. Pues soy como ellos también, en muchos sentidos».¹¹

El «no-lugar» al que parece desplazarse este nuevo héroe literario se constituye en «ese» lugar, el de la autoconciencia del rol representado dentro de la dinámica social y, a la vez, el de la elocuencia expurgadora. El héroe sin nombre, pura voz extendida a lo largo del argumento, es el centro del argumento mismo: el relato de una existencia sin propósito marcado, el relato del devenir, la historia de su andar por una tierra «rección descubierta» que le permite simultanear los testimonios pasados con las revelaciones del presente. Es este un personaje

¹¹ Henry Miller: *Trópico de Capricornio*, p. 11.

que difícilmente encuentra alguna empatía con el entorno, puesto que no ha sido concebido para ello en un siglo plagado de asperezas.

Sergio, el protagonista fílmico, es un congénere de los héroes literarios del siglo xx en la medida en que encarna al protagonista de Desnoes. No deja de representar al sujeto lúcido y extraño en virtud de esa lucidez, que enlaza ideas múltiples sobre una vida cuyo propósito primero es autofágico: ser vivida para ser contada. Sergio se engulle, así como engulle todo lo que ve; su voluntad existencial es la de la palabra y los espectadores asistimos a este proceso continuo de revelación verbal en la película, tal y como podemos hacerlo en la novela. El personaje padece un proceso de desajustes y recomposición. Antes podía ser un escritor kafkiano, oprimido por los oficios mercantiles cuando su verdadera libertad radicaba en el quehacer literario; ahora, a merced del cambio social, está en un proceso de evidente reescritura de su propio ser.

En el filme la importancia y el peso de la palabra son incuestionables. La novela, donde la textura discursiva es más atractiva que la historia, inspira una película donde la voz del yo-personaje es uno de los puntales narrativos. En *Memorias...*, aún no ha quedado desplazado el logocentrismo del texto literario por la imagen como predominante discursiva; ambos cohabitan y se suponen mutuamente, en una paridad indisoluble. De hecho, sería difícil describir las dinámicas de la cultura artística en la década del sesenta en Cuba sin tener en cuenta la presencia significativa de la palabra como medio de fijación y «escritura» de la realidad.

Si bien la película *Memorias...* ha sido considerada una muestra del desentendimiento por parte del cine cubano de los paradigmas literarios, eclosión de visualidad y de estrategias narrativas propias del cine, en torno al filme habría que descongelar aquella noción de «cine literario», entendido como un cine que se afilia a la construcción de argumentos aristotélicos, peripecias dramáticas y personajes balzacianos. *Memorias...* es un filme que combina la versatilidad de la imagen con la autoridad tradicional de la literatura. No es singular en esta época que el filme utilice la palabra como una



Sergio antes podía ser el típico sujeto kafkiano, apesadado en el mundo de las oficinas cuando su verdadera vocación era la literatura.

de sus vías principales de comunicación y cuestionamiento, mucho menos si se apoya en una novela como *Memorias del subdesarrollo*, donde la importancia del discurso verbal viene dada por el propio medio ambiente de su gestación.

«Desde niño sus ojos se fijaron violentamente sobre cuanto encontró a su alrededor [...] Entró en su propia conciencia para precisar los sentimientos que sus padres, los amigos, Dios, Irlanda y las mujeres provocaban en su interior», dice Desnoes de James Joyce, el escritor que para la primera versión del artista adolescente «se puso simplemente a recordar su vida, cada paso en detalle; no quería que se le escapara ningún incidente, personaje o idea».¹² La escritura de *Memorias...* refrenda acaso esta imagen del creador y observador compulsivo, cuyas emanaciones psicológicas, emocionales y su tendencia a la especulación han de tejer una red que atraviesa su comprensión de la realidad, a manera de criba.

Es sabido que el intelectual, el escritor moderno, interviene el mundo a través de una «obra de apoderamiento» verbal, y así lo devuelve. La palabra sitúa su poder asociativo sobre su capacidad de nominación en la novela reflexiva, en muchos casos se disgrega la acción narrativa, y la especulación sobre la cotidianidad se convierte en el mayor potencial literario. Allí la palabra redime al protagonista/espectador a través del pensamiento, canaliza en torrente sus expectativas y su decepción ante la civilización contemporánea.

El *logos* es camino para el discernimiento en una era donde se presentan tantas contradicciones. El contexto cubano no es diferente para los escritores de extracción burguesa que no habían participado directamente en la lucha armada y que deseaban insertarse después del triunfo revolucionario en su proyecto emancipador. Es un contexto que supone para ellos un «desgarramiento», el desarraigo consciente de su educación, sus costumbres y sus ceremonias. La intelección a través de la palabra dialógica, del discurso subjetivo que integra todos estos elementos contrapunteados, quedará como

¹² Edmundo Desnoes: «Al lector», en James Joyce: *Retrato del artista adolescente*, p. VII.

testimonio de un proceso de renuncia y asunción de la empresa revolucionaria en unos casos, y de alienación existencial en otros; procesos individuales de selección y elección para ajustarse a las demandas del cambio, dados en una circunstancia de desplazamiento de paradigmas y horizontes culturales.

En la película, la «realidad» en la que se ve inmerso Sergio pierde valor como contexto objetivo independiente o «de fondo», y gana su mayor corporeidad cuando es digerida por la reflexión, cuando surge desde y para el análisis. Así como el joven Esteban de *El Siglo de las Luces* discursa sobre una Europa que le es extraña y la desmonta a través del típico «filtrado de viaje» de la Ilustración, el protagonista de la novela y el Sergio de la película transitan e intentan explicarse los índices del devenir y del comportamiento de su país «subdesarrollado» en medio de una revolución que pretende hacer tabla rasa y subvertir tanto los órdenes de poder como las jerarquías culturales.

Las *Memorias...* de Desnoes son una especie de diario de viaje, diario de descubrimiento en el nuevo mapa social. Coincidentemente, el filme se propone como memoria verbal y bitácora fílmica que apunta a los principales sucesos de los primeros años de la Revolución: las imágenes de la burguesía dominante, de los colegios privados para señoritas y los prostíbulos donde frecuentemente se «iniciaban» los adolescentes, conviven con los retratos nuevos de los milicianos y las consignas coreadas, la fotografía y la gráfica en función de la iconografía épica, Girón y la Crisis de Octubre. No se desaprovecha una sola imagen del entorno; las fotos fijas, los rodajes con cámara oculta o las tomas sobre el protagonista, son dispuestos como documentos instrumentales de la palabra, al tiempo que la palabra es apoyo y anclaje de la imagen.

Si Sergio resulta un personaje dialógico, también lo es su inserción en el universo más amplio de los metarrelatos ensayísticos de la película. El contrapunto de sus axiomas y reflexiones con la imagen asegura la movilidad de los sentidos, la variabilidad del punto de vista y el germen de una autoridad narrativa policéntrica. En el cumplimiento de este propósito tiene un peso definitivo la disposición de los niveles

narrativos¹³ y la ejecución consciente de una «ruptura» a través de la ficción, de la codificación de la realidad asumida por el espectador. Alea tenía como premisa para la creación el establecimiento de un nuevo ordenamiento de la realidad que impusiera al espectador en los términos contemporáneos del arte. *Memorias...* era un filme en el que la libertad creativa del director debía corresponder al activismo mental y la agudeza interpretativa de los espectadores, razón por la cual se imponía la disolución del monologismo narrativo. Esta estrategia de representación genera una narración polifónica –en términos de Bajtín–, que potencia aún más la fórmula narrativa de la novela. La conciencia crítica de Malabre, ese obrar desde sí y luego desde las márgenes del discurso de los otros, se fortalece en el filme a través de la disposición simultánea de diferentes puntos de vista¹⁴ –óptico (de percepción física), cognitivo (de gradación de información), conceptual (de plataforma epistémica)– y el filtrado emocional.

La articulación del punto de vista es uno de los elementos que fundamenta el trazado «vanguardista» en *Memorias...*, la señalada ambigüedad de su discurso. Restom define cuatro tipos de «miradas» en el filme que conforman el conjunto de sus focalizaciones. La mirada objetiva, que se establece sin mediaciones, sobre todo en el uso del documental; la mirada objetiva irreal, aquella en la que el espectador es capaz de reconocer el dominio de la cámara en el tratamiento de la imagen; la interpelación o llamada de atención al espectador, que se hace patente en la secuencia de los inspectores de la vivienda; y la mirada subjetiva, que coincide con la percepción del personaje y muestra lo que siente, piensa, ve y conoce.

¹³ En el sentido en que Tom Gunning los distingue: a) «lo profílmico» o todo aquello que se coloca ante la cámara; a saber, actores, escenografía, luces y sonidos; b) «la imagen», que agrupa la composición, el cromatismo, la angulación, la escala del plano, los movimientos de cámara o los trucajes ópticos; y c) «el montaje», que incluye la música, además de las significaciones aportadas por la articulación de los planos. (Cfr. José Luis Sánchez Noriega: *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, p. 87.)

¹⁴ Cfr. Seymour Chatman: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, p. 163.

Estas miradas se vuelven concomitantes a través del montaje y producen un filme de texturas, donde la mezcla de usos cinematográficos y diferentes estatutos de la ficción crean el «*film-collage*», al estilo de Godard.¹⁵

Por otra parte, además de la perspectiva óptica, las perspectivas conceptual y cognitiva son compartidas entre el personaje y la enunciación primaria del discurso, esta última marcada por los manejos de los efectos ópticos, el sonido y el montaje –huellas en el enunciado de su producción, que patentizan la realización del filme como un acto–,¹⁶ cincelados con el propósito de implantar una clara distinción entre el discurso de la película y el discurso del personaje.

Alea declaró años después de realizada la película que «la imagen de la realidad que se ofrece en *Memorias...* es una imagen multifacética, como un objeto que se contempla desde diversos puntos de vista».¹⁷ Asistir al filme es estar dispuestos a percibir, desde su incorporación simultánea, lo uno y lo otro, la franquicia para entrar al mundo interior del personaje y el comentario externo, emergente desde el nivel primario del discurso que narra el devenir de este sujeto *rara avis*. A la vez que somos introducidos en el espacio íntimo de Sergio, verificamos el contexto histórico del que proviene y por el que ha sido modelado. Al tiempo que su voz condiciona la percepción de una imagen, tomamos distancia por la ocularización externa –en términos de Jost y Gaudreault– que hace de él la cámara objetiva o por las correlaciones significativas que propicia el

¹⁵ Cfr. Marcela Patricia Restom: *Hacia una teoría de la adaptación. Cinco modelos narrativos latinoamericanos*.

¹⁶ En el sentido en que el término es recogido por André Gaudreault y François Jost, cuando aluden a la consideración de Christian Metz que define la enunciación cinematográfica como la capacidad del enunciado de mostrar «en relieve» algunas indicaciones «concernientes a la producción y no al producto». Puesto que en el caso del cine «la enunciación es el acto semiológico a través del cual ciertas partes de un texto nos hablan de ese texto como de un acto», su evidencia puede comportar una marcada voluntad reflexiva sobre los mecanismos de articulación del filme. (André Gaudreault y François Jost: *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, p. 65.)

¹⁷ Tomás Gutiérrez Alea: «Memorias de *Memorias*», *Dialéctica del espectador* (1982), p. 65.

montaje. Asistimos pues a la amplia exploración de la polifonía narrativa que ya ensayaba Desnoes en su novela.

Sergio camina por la ciudad y se queja de su mala apariencia; «es por la gente también. ¿Qué significado tiene la vida para ellos?», dice desde una percepción cognitiva y conceptual que refleja su separación de los «otros» subdesarrollados. Mientras, vemos a la gente anónima, depauperada, que ahora pulula por la ciudad, a través de una ocularización que cubre la mirada subjetiva del personaje –puesto que la selección de imágenes se dispone como apoyo a lo dicho– y la mirada objetiva de la cámara testimonial –que recoge las vistas con cierta ubicuidad–. Por un momento recibimos la información focalizada desde Sergio, pero enseguida llega el giro desestabilizador: «¿y para ti, qué significado tiene para ti?, pero yo no soy como ellos», escuchamos a Sergio que se convence a sí mismo mientras es tomado desde el exterior, en una combinación de sus perspectivas cognitiva y conceptual con la perspectiva visual de la instancia externa. Con la mirada dirigida hacia la cámara, su imagen fija queda un segundo en pantalla y luego se oscurece, se desvanece en el marco de su incertidumbre. Este efecto, junto al sonido, supone la matización del punto de vista ofrecido por el personaje. Todo el fragmento ha sido acompañado por la música melancólica del órgano, que aporta un filtrado emocional específico, la continuidad dramática entre lo que ve Sergio en esa gente y lo que ve la cámara objetiva en él. El lente parece interpelar directamente a este hombre, que «desentona» con su estilo sobrio y elegante entre la multitud, sobre sus posibilidades de ser, durar o resistir el cambio.

De inmediato el corte es hacia Pablo y Sergio, que conversan en un automóvil. A través del montaje se impone la pregunta: ¿si no es como los otros, será como estos? Pero Sergio no es como Pablo y la respuesta llega con el desarrollo del segmento dentro de la película:

PABLO: Esta gente dice que están haciendo la primera revolución socialista de América. ¿Y qué? Van a regresar a la barbarie, van a pasar un hambre... Como los haitianos, derrotaron a Napoleón, ¿y qué? Tuvieron la primera industria azucarera

del mundo antes de la revolución y míralos ahora: descalzos y convertidos en *zombies*. [Sergio ha estado todo este tiempo con una sonrisa esbozada, en actitud irónica.]

SERGIO: Los tiempos cambian.

PABLO: Además, Sergio, este es un problema que no es nuestro. Este es un problema entre los rusos y los americanos. A nosotros no se nos ha perdido nada con ese problema. Óyeme una cosa que te voy a decir, Sergio: aquí se va a formar tremenda moña. [Sergio ríe.] La primera galleta que se pierda aquí en este mundo, ¿tú sabes quién la coge? Nosotros. ¿Y sabes por qué? Porque somos muy pequeños, una isleta muy chiquitica, Sergio. Bueno, la galleta la cogen ustedes porque lo que es yo, no voy a estar aquí. ¿Oíste?

Aparece aquí una intercalación, un corte hacia la imagen de Laura, Pablo y su pareja alrededor de una mesa en un cabaret, seguida por la imagen de los cuatro en una calle de la ciudad: «pensar que durante cinco años hemos andado juntos todo el tiempo», se superpone la voz de Sergio a la escena. La ocularización externa se limita a testificar su relación en el pasado, pero la palabra especifica la naturaleza de esa relación. La voz de Sergio indica, por su tono, que el amigo constituye a estas alturas una gran decepción. Pablo resulta para Sergio un miembro típico de la clase media ignorante y huera, repetidora de lugares comunes. Unos minutos más tarde, Pablo habla de la calidad de «los últimos carros americanos» y vuelve la voz en *off* de Sergio: «la gente me parece cada día más estúpida». La cámara nos devolverá a la imagen de los amigos en el cabaret y nos hará constatar la puerilidad del personaje de Pablo. Inmediatamente somos testigos de la conversación: «Pablo tiene razón, todos los franceses huelen mal», dice Laura y ríe; «es que son cochinos por naturaleza, Laura», corresponde el otro. Mientras, nos es dado ver a Sergio sonreír, escanciar una botella, participar cómodamente en el grupo con cinismo taimado.

En la novela, Malabre había intentado ilustrar a su amigo con la lectura de Edmund Wilson: «para que tuviera aunque sea una idea del desarrollo de las ideas sociales, del socialismo,



La Revolución desajusta sus horizontes vitales y le depara un nuevo *pathos*: la caída al vacío, la nada cotidiana y la inmersión agónica en el subdesarrollo.

desde la Revolución Francesa hasta la Revolución Rusa» (19). En correspondencia, Sergio intenta en la película que Pablo tenga una visión más compleja de la invasión a Playa Girón y esta acción da paso a un nuevo segmento: «La verdad del grupo está en el asesino», donde se vuelve a emplear la simultaneidad de los puntos de vista.

En este caso se produce la combinación del material objetivo, documental, con la voz de Sergio. El tratamiento del material documental es explícitamente un manejo fílmico, colindante con el estilo de los reportajes trabajados para el *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, que parte de la voluntad metadiscursiva del filme. Sin embargo, el enlace coherente de este segmento con la ficción está dado por el montaje de la voz de Sergio que lee un texto con intencionalidad crítica sobre las imágenes. La voz del personaje opone a la variedad de argumentos dados por los invasores –«le dije a usted que yo era una persona perfectamente apolítica toda mi vida», o «que uno esté metido en la conspiración no quiere decir que sea conspirador»– la descalificación de una empresa donde

todos aparecen como elementos dislocados de un sentido global que nadie asume completamente [...] Cada uno se remite a su propia individualidad cuando quiere alejarse de la miseria ajena que lo contamina, o se sumerge en el grupo cuando tiene que ocultar su propia responsabilidad y contamina entonces sin empacho a los otros.

La intercalación de la voz de Sergio con las voces de los detenidos, así como la perspectiva conceptual que desarrolla con su «lectura», sitúa al personaje lejos de cualquier mirada ingenua sobre la invasión a Playa Girón, también lejos de Pablo y de los miembros de la burguesía cubana, negados a aceptar su responsabilidad para con la existencia de los antiguos aparatos represivos del Estado. La perspectiva ocular es dominada por la emisión narrativa primaria –apreciamos los fragmentos documentales y su «tratamiento» visual independientemente de Sergio–, mientras que la perspectiva conceptual se asocia al personaje, en una combinación simultánea que propicia la

ambigüedad y la apertura de la autoridad narrativa, puesto que la perspectiva del personaje es asimilada por la perspectiva primaria. Sergio, en cualquier caso, queda situado en un lugar especulativo, comentarista de la Historia que desacredita los mecanismos cruentos del régimen de Batista y la hipocresía de la clase media; sin embargo, es vehículo de un punto de vista crítico que se adecua a la finalidad irónica propuesta desde la enunciación fílmica. Tal estrategia sitúa al personaje en un emplazamiento cercano al de los realizadores de la película y, por supuesto, refuerza su posición de interrogador crítico del entorno social, de sus coetáneos y ahora de los eventos históricos. Por otra parte, queda expuesta la realización fílmica y la voluntad orientadora de un primer nivel del discurso, planteado por las ejecuciones de cámara, el montaje y la composición de los segmentos.

Una perspectiva semejante había utilizado Alea junto a Santiago Álvarez en el documental *Muerte al invasor*, de donde provienen algunos fragmentos de *Memorias...* que muestran a los invasores detenidos y fotos fijas de cuerpos mutilados, o de una niña víctima de los bombardeos previos al desembarco. La descalificación en aquel caso era reforzada por los tonos irónicos de la música y el discurso desplegado por el narrador que, de manera muy similar a su empleo en *Memorias...*, era contrapunteado y completado con las imágenes: «Vestidos con el uniforme camuflaje de las fuerzas armadas yanquis, patrocinados por los yanquis y casi yanquis ellos mismos, los ex-militares batistianos, los herederos de los millonarios terratenientes y politiqueros corrompidos, los mercenarios no tienen moral para resistir el empuje del pueblo...».

En la película el narrador es el propio protagonista, por el que la audiencia va sintiendo simpatía y, a la vez, los efectos del distanciamiento convocado por el proceso narrativo. Sergio es un sujeto que reflexiona e incorpora nuevas lecturas para discernir la realidad, y a los eventos de Girón asocia ideas tomadas del libro *Moral burguesa y revolución*, de Leon Rozitchner. Pablo se desentiende de todo lo dicho, él tiene «la conciencia muy tranquila»; sin embargo, es tratado con desprecio por Sergio: «tú sí, claro». Ni con la brutalidad ejercida por la

contrarrevolución, ni con el lavado de manos de la burguesía, ni con la convocatoria apremiante de Fidel Castro, ni con el entusiasmo político de las líneas comunistas, estará Sergio Carmona, desafecto de la violencia, inadecuado para la acción heroica, desconfiado de cualquier doctrina, pero siempre en el uso del escarpelo intelectual, hasta consigo mismo.

En tanto evento artístico, el cine era concebido por Alea como un instrumento para descubrir y «desmitificar» o descarnar la realidad, para descubrir sus «capas más profundas». En pos de ello aseguraba que si un espectáculo permite obrar un nuevo tipo de público es porque «no agota en sí mismo la exposición de un criterio».¹⁸ El criterio que no se agota, la idea que no se cierra, es una figura semántica facetada, un compuesto de variantes interpretativas que el espectador tiene que articular por su cuenta. Si el subdesarrollo supone el no pensar y el desplazar hacia otros esa responsabilidad, *Memorias...* obliga al espectador a organizar su propia percepción, a pensar críticamente. En este sentido la película es una acción constructiva en contra de la noción de subdesarrollo que en ella se maneja.

Las *Memorias...* de Desnoes y su personaje son deudoras, por demás, del énfasis que pone Dostoievski en involucrar al lector activamente, sobre todo en la primera parte de su novela, cuando de forma lúdica alude al mismo recurso –las llamadas de atención al receptor– empleado por los escritores del siglo XVIII. Mientras Malabre escribe para sí mismo, compromete al lector con su intimidad, sus fantasías eróticas, sus dudas y sus silencios; tal comunicabilidad es recogida por Alea que, con el uso del *close up* y las tomas subjetivas, involucra continuamente al espectador en la diégesis.

Según las premisas creativas de Alea, el cine debía abrir su discurso a un abanico de perspectivas que pudieran corresponder a un público interpretante activo. Para lograr esta ondulación de perspectivas, el dialogismo literario, obrado en la novela a través de la divagación subjetiva y del vaivén entre pasado y presente, tiene su correspondencia y ampliación

¹⁸ Tomás Gutiérrez Alea: *Dialéctica del espectador* (1982), p. 40.

cinematográfica en la variación alternante de los puntos de vista y en la inclusión de otros tipos de discurso dentro de la ficción. En la película, apunta Luciano Castillo, «el monólogo interior que marca el punto de vista de Sergio, integrado por textos diversos o las propias reflexiones del personaje, posee tanta fuerza como las imágenes documentales que lo ilustran en yuxtaposición o contraste».¹⁹ Los insertos documentales contrapunteados con la voz del personaje permiten la ampliación de su perfil y la representación polivalente de sus criterios; permiten además la inserción de la serie histórica –como «serie generadora», en términos de Bajtín– en el discurso cultural del presente. También demuestra la capacidad de Sergio, así como del filme y del arte en general, para «relacionar las cosas» y solventar el olvido asociado al subdesarrollo.

Entre los rumores del subsuelo de Dostoievski y su polifonía narrativa, el *logos* reflexivo y la asociación subjetiva de la novela de Joyce, la fragmentación de Godard, el montaje de atracciones de Eisenstein, o la estructura cinematográfica multifacética concebida por Alea para *Memorias...*, entre muchas otras posibilidades y referentes de diálogo se construye el personaje de Sergio Carmona que, significativamente, puede ser afiliado a la serie literaria en el mapeo de sus rasgos caracterológicos. Sergio no es un sujeto aislado en el panorama artístico de su tiempo. En la literatura cubana emergen voces similares: sujetos de clase media en el reconocimiento de la estulticia mundana, o bien personajes cuyos conflictos se afilian a la preocupación por el compromiso social o, incluso, por el compromiso con una identidad en vías de ser reconstruida, de continuo atravesada por los referentes foráneos.

Rogelio Rodríguez Coronel propone el eje «enajenación/desenajenación» de la narrativa contemporánea como fundamento para el trazado de muchos personajes de las novelas cubanas de la década del sesenta, tanto porque asistimos a la descripción del rechazo de los valores burgueses por parte del sujeto intelectual que pertenece a la clase media, como por

¹⁹ Luciano Castillo: *A contraluz*, p. 47.

las dudas o la inadaptación a que es sometido este sujeto dado el cambio social de 1959.²⁰ Al hablar del protagonista fílmico, José Antonio Évora vuelve a situarlo entre estos planos cuando plantea que la película

es un cuestionamiento múltiple de la alienación en busca de una desalienación que debe aparecer como saldo de la conciencia del espectador: el cuestionamiento del pequeñoburgués súbitamente enajenado de su contexto natural; el que hace él, ahora distanciado de sí mismo y, por lo tanto, capaz de juzgarse en su anterior circunstancia; el de la nueva circunstancia, sometida al examen también distanciado del propio protagonista; el de ese individuo, en fin, sujeto a una tempestad social cuyas fuerzas no puede controlar y que, sin embargo, decidirán su suerte²¹

El individuo frente a la tempestad social que es también el sujeto intelectual reposicionándose frente a una nueva distribución de poderes y alternativas políticas, se convierte en un *leitmotiv* de la década. Sergio es expresión de una sensibilidad de grupo, vagamente exhibida en el cine hasta que lo hace *Memorias...*, pero ya trabajada en la literatura cubana. En primer lugar es un protagonista que colinda con personajes del propio Desnoes, aparecidos en otras narraciones de la década del sesenta. Sebastián Soler y Powers, protagonista de su novela *No hay problema* (1961), podría ser considerado un sujeto asociado al personaje fílmico, pues más de un rasgo oportuno los asemeja. Vive del periodismo aunque en realidad le interesa la literatura y no se siente a gusto en sitio alguno. A su alrededor ve la corrupción y sufre la censura del régimen de Batista, pero no se atreve a actuar pues tomar las armas es arriesgarse a morir y él prefiere «seguir medio vivo o medio muerto».²² De madre estadounidense, los rasgos físicos de Sebastián lo separan del medio. Tiene relaciones amorosas con

²⁰ Cfr. Rogelio Rodríguez Coronel: *La novela de la Revolución Cubana (1959-1979)*.

²¹ José Antonio Évora: Ob. cit., p. 182.

²² Edmundo Desnoes: *No hay problema*, p. 88.

una criada que solo quiere ser «mantenida» por él y que, en realidad, está enamorada de un policía ramplón. Por pura curiosidad antropológica se une a un «baile de tambor» que sirve de cortejo a Yemayá, la Virgen de Regla, junto a Nancy, una mujer que vive con él un romance en los Estados Unidos y que se retira del baile rápidamente pues no soporta el olor que se mezcla con el aire. Sebastián no toma una sola decisión radical, teme por su vida y solo en los últimos párrafos de la novela decide volver a Cuba –actitud inverosímil–, vivir en la isla, ser parte de lo que acontezca allí, sin tomar en cuenta la promesa de una vida acomodada y deleitable.

En muchos sentidos, *No hay problema* es una especie de ensayo de lo que luego será la novela *Memorias del subdesarrollo*. El perfil del protagonista, su devenir amoroso, la proposición de axiomas que allí aparecen, luego los veremos reinventados tanto en la novela *Memorias...* como en el filme homónimo. Cuba era «un país primitivo en pleno siglo xx» donde «nada tenía importancia bajo el agobiante sol tropical», «la gente se olvidaba de todo» y «el presente lo devoraba todo, como el sol».²³ La idea determinista del subdesarrollo, condición producida por factores como el clima tropical, el olvido y el vivir al día, fragua en Desnoes desde su primera novela. Ya vemos esbozado el propósito de elaborar un mapa caracterizador de los índices culturales de «lo cubano», en oposición a «lo exterior» estadounidense. Una serie de descripciones naturalistas, seguidas de sentencias conclusivas, se ocupan de dar cuenta sobre nuestro perfil nacional: «Era cubano pero a menudo lo confundían con un norteamericano. Tal vez si hubiera nacido con pelo negro y ojos negros no se sentiría tan improbable y fuera de lugar. Todo en Cuba estaba dominado por la presencia física».²⁴ Ese mismo recurso a través del cual se reduce, cataloga y acuña la experiencia vital de los cubanos insulares aparece en la película *Memorias...*, con la salvedad de que allí las frases apuntadas hacia lo absoluto –la palabra «todo» se repite con demasiada asiduidad– se

²³ *Ibidem*, p. 147.

²⁴ *Ibidem*, p. 21.

asocian a imágenes concretas y se proponen como críticas sociales que deben poner en alerta al espectador.

Sergio proviene de la misma camada que esos intelectuales que van a cortar caña en el cuento «Aquí me pongo» de Desnoes, escrito entre 1965 y 1966 y publicado en la revista *Casa de las Américas* en 1967. El personaje de Sebastián –¿Soler y Powers?– posee la misma sensualidad, capacidad imaginativa, viajes, lecturas que Malabre o Sergio y siente la misma necesidad de instruir a la mujer que se cruza en su camino –siempre afrutada, carnosa y hueca al mismo tiempo–, dueña de una ignorancia pasmosa:

—¿Qué pintas?

—Flores.

—¿Qué clase de flores?

—Yo no pinto cosas monstruosas como las de Antonia Eiriz. Yo no quemo telas ni hago muñecos con muletas...

—Las flores también son monstruosas, parecen heridas, rojas, amarillas como el pus o moradas como la carne podrida.

—No te soporto, mira que te gusta decir boberías... Mis flores son flores.

—Las flores de Van Gogh parecen personas, eso dijo una vieja tortillera que se llama Gertrude Stein.

—Los girasoles de Van Gogh son girasoles y nada más.

—¿Nunca una cosa te recuerda otra? —y Sebastián se pasa nerviosamente la mano por la cara.

—A mí la sicología me aburre. ¿No quieres otra empanada?

—Y ¿qué es lo que no te aburre?

—No sé —responde Diana encogiendo los hombros y mirando fijamente la empanada como un cangrejo entre sus dedos—. Yo nunca sé lo que me gusta o no me gusta. Un día pienso una cosa y otro día pienso otra. ¿Eso es malo?

Si fuera posible, piensa Sebastián levantando los ojos y frunciendo el ceño de tanto sol venenoso y mirando hacia las tejas rojas de una casa tercamente afincada en la esquina, si fuera posible levantarnos de aquí y al doblar la esquina encontrarnos en la Sexta Avenida sobre los enrejados del subterráneo y sentir el aire caliente levantándote la falda como a Marilyn y el estrépito cuando

pasa el tren y doblar por la calle cincuenta y tres. Llevarte al Museo de Arte Moderno y ver de nuevo la vulgar noche estrellada de Van Gogh y las frías manzanas de Cezanne y enseñarte las flores de Redon, la lección de piano de Matisse, los desnudos sensuales y decorativos de Modigliani con la piel viva y todos los pelos, el Guernica. Abrazarte y besarte allí mismo, en un rincón del museo, sentir que todo me arde por dentro, como las venas y los nervios de Pollock, entrecruzándose los colores y estallando.²⁵

«Una de las cosas que más me desconciertan de la gente es su incapacidad para sostener un sentimiento, una idea sin dispersión», dice Sergio acerca de la volubilidad de Elena, con la que inicia un romance. La joven pintora merece las mismas palabras, incapaz de entender la obra de Antonia Eiriz, de establecer una asociación o de mantener un deseo. Aunque Sebastián adereza con rumores de Baudelaire la conversación, Diana no entiende de la belleza velada en la carroña ni de las correspondencias o el bosque de símbolos: sus flores son flores.

Así como Sebastián se erotiza al contacto imaginario con la alta cultura, Sergio fantasea con Noemí mientras frota con la yema del dedo el vientre de la Venus de Botticelli. La unión entre el amor cristiano y pagano, propuesta por Botticelli en el *Nacimiento de Venus*, enardece la interpretación sensual de Sergio que transfigura el relato de Noemí sobre su bautismo en el río, en una fantasía donde la muchacha desnuda se ofrece sobre las sábanas, virginal y dispuesta a ser poseída. Son trazos que denuncian en los personajes una sensibilidad refinada y una sensualidad activada por las ligaduras «mentales» con la cultura.

El cuento resulta un esbozo de época desde la perspectiva de Desnoes: intelectuales de mediana edad que se han integrado al proceso revolucionario viajan en una guagua rumbo al corte de caña y terminarán con las manos destrozadas, los cuerpos adoloridos y con deseos de volver a sus estudios para descansar y beber té frío o limonada, aunque con el «mérito»

²⁵ Edmundo Desnoes: «Aquí me pongo», *Punto de vista*, p. 116.

de haber sufrido las violencias del viento nocturno, el sol del mediodía tropical o el peso de la mocha, en pos de la integración con la clase obrero-campesina y el compromiso con los destinos económicos del país —acaso una quimera, pues dentro del flujo de la conciencia del personaje leemos: «los guajiros cazurros que piden más voluntarios todos los años [...] más voluntarios miran y se sonríen y pasan por el barracón con la carreta y le gritan a los bueyes comandante almirante y a veces habanero voluntario hijo de puta...»—.²⁶ Como Sergio, como todos los personajes de estirpe e ideología modernas, son capaces de ironizar sobre sí mismos con algunas líneas despiadadas y, al mismo tiempo, encarar a sus detractores:

—¿Ustedes se creen que van a cortar caña? ¿Saben por qué todos estamos aquí juntos en esta guagua? Señores, ha comenzado la purga de los intelectuales.

—No me sorprende, hacía mucho que yo lo esperaba. El intelectual y los escritores y los pintores nacieron para eso, para ser jodidos.

—Ustedes bromean, pero ya verán. Algún día la revolución eliminará a todos los escritores y artistas de origen pequeñoburgués... Nosotros estamos maleados por la sociedad capitalista que conocimos antes de la revolución, ya no tenemos remedio.²⁷

Se preguntan si la Revolución ha llegado para ellos demasiado tarde, o a tiempo para vivir en un país independiente y no en una factoría. Contradicciones típicas que encontraremos también en las reflexiones de Malabre, de Sergio y del propio Desnoes: después del triunfo revolucionario, en el subdesarrollo todo se vuelve agrícola, terrenal, acción y compromiso; el hombre de clase media y formación humanista, hasta ese momento inconforme con la vida, reconoce que la Revolución le ha dado voz al país, lo ha ganado definitivamente para la historia de las rebeldías sociales; también que ha llegado el momento de la definición y con él, la duda, los monólogos

²⁶ *Ibíd.*, p. 128.

²⁷ *Ibíd.*, p. 110.

interiores, la sospecha, la observación de la experiencia, los encontronazos con el dogma y la censura, la agudeza crítica sobre los mecanismos de conducción del proceso, las definiciones teóricas de los horizontes culturales, la persistencia de la memoria, el desgarramiento. «Una revolución no es cosa de juego. Hay que haberla vivido para saber lo que es una turbulencia permanente que exige un esfuerzo imposible y la transformación del ser hasta en la más recóndita intimidad» –apuntaba Lisandro Otero– «nosotros hemos sufrido traumas profundos. Hemos estado en ocasiones riesgosas. Y hay que hacerse muchas preguntas y tener muy buenas respuestas cuando uno se dispone a morir en nombre de algo». ²⁸ El proyecto revolucionario demandaba el abandono consciente de una serie de valores, hábitos y expectativas, aposentados en estos intelectuales que rondaban los treinta años; una voluntad de renuncia y tributo que andaba más cerca del martirologio que de la bohemia o el trabajo solitario del artista. En el propio cuento y a través del monólogo interior, tan caro a Joyce, desarrolla Desnoes la angustia del personaje frente a la reflexión del Che sobre la «culpabilidad» de los intelectuales dentro de la Revolución, su pecado original al provenir de la ideología burguesa:

una bomba en el barracón llegó el *Granma* con la carta del Che sobre el hombre nuevo y silencio la gente rascándose las ronchas de los mosquitos leyeron en alta voz y qué tenemos que hacer para que nos consideren revolucionarios integrarse al pueblo seis años la revolución Playa Girón la Crisis del Caribe morir habrá que morir habrá que nacer de nuevo ²⁹

El giro que posibilita el personaje de Sergio en el emplazamiento ideológico desde donde «relatar» la nueva era, está dado porque es un representante de la clase media e intelectual que al filo de la Revolución se mantiene impertérrito, o sea, «continúa», traspasa con sus hábitos, su educación, sus

²⁸ Lisandro Otero: «El escritor en la revolución cubana», p. 208.

²⁹ Edmundo Desnoes: «Aquí me pongo», ob. cit., p. 128.

prevenciones –y sin compromisos ni entrega a la causa colectiva– el aparentemente infranqueable límite temporal e ideológico que impone el proceso de cambio. Él es el «otro» moderno, una voz que construye su propia «catedral de ideas» alejada del entusiasmo activo y creador de la multitud; el otro que se produce como un «acto de habla», variable e inacabado, frente a una realidad que acelera y fija posiciones discursivas.

Una referencia de continua aparición en los textos críticos de Desnoes es Stephen Dédalus, el personaje de *Retrato del artista adolescente* de Joyce. Sobre él apunta que «el artista, desde que nace su conciencia individual, pone en duda cuanto le rodea. Quiere comprobar la consistencia de las cosas y su lugar en la sociedad. No acepta pasivamente, se pregunta, quiere saber el origen de sus sentimientos y conocer su contorno». ³⁰ Al introducirnos la novela de Joyce, Desnoes se detiene en dos aspectos que luego veremos aparecer y fluir en *Memorias...: la concepción del personaje que, al tiempo que opera un discurso desde su mundo interior, observa y penetra con agudeza la realidad exterior, y la idea del goce estético, de la emoción estética, como una experiencia deslindada del didactismo. Según Desnoes, «Joyce plantea uno de los problemas actualmente más discutidos: la función del arte. Insiste en que el arte de propaganda o que pueda estimular a la acción, es impuro; el verdadero arte influye sobre la conciencia, dándonos una visión más amplia de la realidad». ³¹ Para el autor, el joven Stephen, con sus preocupaciones en el contexto de la Irlanda colonizada y subdesarrollada, se acerca a la sensibilidad del intelectual cubano, absorto en las brumas del descubrimiento estético en un medio embrutecido y hostil. Desnoes no deja pasar la oportunidad para llamar la atención sobre la función del arte y el lugar del sujeto intelectual en la cultura nacional.*

Acaso Malabre y Sergio integren el diálogo con el personaje joyceano a la amalgama de sus rasgos. Estudian en un colegio católico donde los curas llevan el poder y la razón, inician

³⁰ Edmundo Desnoes: «Al lector», ob. cit., p. VIII.

³¹ *Ibidem*, p. XII.

su vida sexual en los callejones donde se encuentran los prostíbulos y, si para Stephen «la familia, la escuela, la religión, el amor, la propia isla de Irlanda eran cámaras y pasadizos del laberinto»,³² para los otros el trayecto sinuoso estará marcado por el pasado, la ciudad, la familia, el amigo, las mujeres y la propia isla de Cuba. La mirada de Stephen lo separa de la actitud espontánea de sus compañeros de juego, dice Desnoes, que luego concibe como rasgo característico del protagonista de *Memorias...*, en sus dos variantes textuales, la mirada que suspende al personaje frente a la realidad.

En su reseña sobre *El Siglo de las Luces* dice Desnoes que el nombre de Esteban puede asociarse al de aquel «amargado» Stephen Dédalus.³³ Y esta referencia podríamos interpretarla como gravitación sostenida del personaje joyceano sobre el pensamiento del autor. He aquí que Sergio, en tanto sujeto que administra opciones individuales durante la conmoción social, se cruza con el Esteban de *El Siglo de las Luces*, decepcionado, de vuelta de todas las doctrinas. Ni Holbach, ni Marmontel, ni Voltaire, le devolverían la vocación revolucionaria y «nada le resultaba tan anacrónico, tan increíblemente resquebrajado, fisurado, menguado por los acontecimientos, como *El contrato social*»³⁴ de Rousseau. La vocación «enciclopedista» de Esteban se torna en la conciencia de ser un intelectual decepcionado, derrotado por la experiencia de la guerra y las miserias humanas. En tanto Sergio se sabe un individuo receloso que ve en los rostros ajados de la gente no las promesas del porvenir sino las penurias del presente. Esteban y Sergio, al final, no están dispuestos a morir por la gesta épica que los convoca. El primero sólo vuelve a la acción arrastrado por Sofía, de irreductible espíritu romántico, que lo empuja a unirse al pulso vital de la multitud madrileña el 2 de Mayo, porque había que hacer algo «por los que se echaron a la calle», con piedras y azadones como única defensa ante las descargas de los franceses.

³² *Ibidem*, p. IX.

³³ Cfr. Edmundo Desnoes: «*El Siglo de las Luces*», p. 101.

³⁴ Alejo Carpentier: *El Siglo de las Luces*, p. 306.

Desnoes reconoce a Carpentier como un paradigma de la literatura hispanoamericana. El autor de *Los pasos perdidos* (1953) es por demás un referente explícito en la novela. «¡Ese es el único escritor que no necesita de la Revolución para lucirse!» (31), dice Malabre, quien además aclara que no tiene nada que ver con lo «real maravilloso», ni con la selva, ni con los efectos de la Revolución Francesa en las Antillas; negaciones que acaso se explicitan para sugerir, irónicamente, la inevitable pertenencia de Malabre al espacio antillano, a pesar de su inconformidad. No con las pautas de las novelas carpenterianas, sino con los sujetos y sus disertaciones ante los acontecimientos tienen que ver los personajes de Desnoes.

Sergio posee una sensibilidad oscilante: puente entre el viejo y el nuevo mundo, entre la posguerra europea y la pugna descolonizadora del espacio latinoamericano. A pesar de las distancias, puede enlazarse con el protagonista de *Los pasos perdidos*, un sujeto pendulante entre dos hemisferios –el Norte y el Sur– y que construye su propia historia a través de una gran multiplicidad de referentes culturales. Alea ya había intuido ese parentesco y persistió mucho tiempo en la realización de una película basada en la novela carpenteriana. «Ese personaje de *Los pasos perdidos*, que no encuentra su historia y está en crisis tanto en la ciudad como en el mundo primitivo, tiene algo que ver con el Sergio de *Memorias del subdesarrollo*»,³⁵ decía el director e insistía en que la novela trataba un tema que estaba muy cerca de sus preocupaciones constantes.

Situados en el mismo punto, en un momento de hastío y apetencias de llevar a cabo algún movimiento que les restituya los propósitos vitales, los protagonistas de *Memorias...* –tanto la novela como la película– y *Los pasos perdidos* pueden reconocerse mutuamente en la distancia intelectual que toman del entorno y el desprecio por la vanidad contemporánea, los simulacros de alta cultura y la falsa construcción del conocimiento, basados en modas estéticas o frases de «buen ver». Así como Sergio desprecia en su mujer, Laura, la vulgaridad

³⁵ Silvia Oroz: *Tomás Gutiérrez Alea: los filmes que no filmé*, p. 149.

de quien se mimetiza «artificialmente» con los patrones de la clase media, el protagonista de *Los pasos...* critica a Mouche por su trivialidad, su dependencia intelectual y su artificial mimesis con la *avant-garde*:

Por lo pronto, sus juicios siempre respondían a una consigna estética del momento. Iba a lo musgoso y umbroso cuando se tenía por nuevo hablar de musgos y de sombras y, por lo mismo, puesta ante un objeto que le fuera ignorado, un hecho difícilmente asociable, un tipo de arquitectura que no le hubiese sido anunciado por algún libro, yo la veía, de pronto, como desconcertada, vacilante, incapaz de formular una opinión válida, comprando un hipocampo polvoriento, por literatura, donde hubiera podido adquirir una tosca miniatura religiosa de Santa Rosa con su palma florecida.³⁶

Si Sergio no se encuentra a gusto en parte alguna, entre la clase burguesa, vulgar por su naturaleza mercantil, o entre los nuevos «sujetos del poder», la clase popular que aún no está suficientemente «ilustrada»; el otro no encuentra sitio entre los mercaderes y los artistas. Ambos, con un punto de cinismo, describen ese entorno permeado por las fórmulas del siglo xx:

Siempre había amado esos saltos de lo trascendental a lo raro, del teatro isabelino a la gnosis, del platonismo a la acupuntura. Tenía el propósito, incluso, de grabar algún día, por medio de un dispositivo oculto debajo de un mueble, esas conversaciones, cuya fijación demostraría cuán vertiginoso es el proceso elíptico del pensamiento y del lenguaje.³⁷

Así dice el protagonista de *Los pasos perdidos* que resulta un ironista de su tiempo y sus contemporáneos, cansado de trabajar para hombres sin imaginación y de reunirse con aquella pléyade sacrificada por el arte, harto de navegar entre la Kábala y la Angustia. Malabre declara que hubo un tiempo en

³⁶ Alejo Carpentier: *Los pasos perdidos*, p. 70.

³⁷ *Ibidem*, pp. 37-38.

que grababa «conversaciones sin que la gente se diera cuenta» (41). Acaso, al grabar las conversaciones con el propósito de exhibir su futilidad, perpetuaba en el discurso que debía perderse, el circunstancial, cierto «retrato espontáneo» de sus enunciadores. La palabra conservada «ilícitamente» se erige en testimonio autorizado sobre sus contemporáneos. En la película Sergio, de hecho, graba a su mujer para disfrutar su desprecio con sadismo. Ironiza sobre sus gustos burgueses: «es que no tengo brillantina Yardley, ni pasta Colgate, ni loción imperialista para después de afeitarme, como tú sabes todo eso ayuda mucho, tú en cambio cada día estás más atractiva, sí, estás más artificial», para luego hacerla estallar en improperios y vulgaridades. La mujer frívola, la mujer de cartón y barniz, la mujer sin criterio propio que habla sin pensar y se disuelve en teoremas deleznable, es azuzada con encono por el hombre, que ve en ella la personificación de todo lo que desprecia. Así mismo el protagonista de *Los pasos perdidos* aprovecha la ocasión para enfrentar a Mouche y ultrajarla con todas las letras, una vez que aquella lo ha sometido a soportar su veleidad.

Estos personajes encuentran la satisfacción amorosa en mujeres distintas, pero unidas por la expresión común de su naturalidad en medio de la falsedad, las máscaras y la frívola consecución de patrones en la edad moderna: Rosario, la mestiza, es símbolo del origen, de la exuberancia natural y las creencias propias, del mito como salvaguarda de la expresión de lo maravilloso; Hanna, la judío-alemana, encarna la civilización occidental en su mejor vertiente, la de los que escapan del fascismo, la que tiene fundamento humanista, la del pulimento de la sensibilidad y el goce sin ambages al que destina la «cultura cimentada». Si bien se diseñan como destinos opuestos, según las búsquedas de los protagonistas –Malabre persigue el rastro de la ilustración europea y el músico de *Los pasos...*, la vuelta a la vivencia natural–, estas dos mujeres condensan el «ideal de la cultura», desde la mirada de los protagonistas abrumados por el falso oropel de su tiempo: el de la experiencia realmente nutrida y autenticada por la memoria.

Y en el ejercicio de la memoria, se relacionan los protagonistas por su manera de restituir verbalmente el mundo descrito a través de esa red de vínculos de la cultura artística, de frases y recuerdos que pueden mezclar un verso, una frase musical o un personaje de novela, para «entender» su propia fisonomía como sujetos «otros» en el entorno americano. Malabre, Sergio y el protagonista de *Los pasos perdidos* son personajes que se buscan –en realidad «brotan» de sus discursos– a sí mismos, no desde la afirmación de determinados rasgos «identitarios» sino desde la multiplicidad de sus vínculos con el conocimiento, siendo como son sujetos intelectuales e intelectivos. Tales sujetos ostentan una personalidad libresca e inoculada por la variedad de coordenadas artísticas que de continuo aparecen en sus reflexiones.

La sensibilidad perceptiva de Sergio se relaciona en mayor medida con la de Luis Dascal en *La situación* de Lisandro Otero, Premio Casa de las Américas de Novela en 1963, con un jurado integrado por Desnoes junto a Carpentier y Julio Cortázar. Los dos personajes pueden considerarse «típicos intelectuales pequeñoburgueses», críticos de sus orígenes pero desasidos de cualquier otro patrón social al que incorporarse. Cansado de la clase media, pero inmerso en ella, Dascal transita su propia *dolce vita* entre la política y los vaivenes de las mujeres pueriles. Aunque es más joven que Malabre y Sergio Carmona, abandona la Universidad y ya siente sobre sí el peso del desconcierto y el hastío:

Debo ir al grupo, soy asimilable, tengo que pertenecer a algo, ser parte de un cuerpo que me atrae con su monstruosa y bella iridiscencia. O debo rechazar la vacuidad de ese insecto corrupto, devorado por dentro, una armazón tenue que extiende sus élitros al aire en un intento inútil de aparentar que existe. Mi lugar allí es el del juglar.³⁸

El juglar es aquel que recoge la memoria de los mejores de su tiempo y la traduce en versos armoniosos; protagonista mo-

³⁸ Lisandro Otero: «La situación», *Trilogía cubana*, p. 17.

mentáneo, histrión de la plaza y trashumante que no pertenece a sitio alguno. Malabre, Sergio y Dascal recogen los hábitos rancieros de la burguesía, cuyo propósito no sobrepasa la necesidad de durar y sostener su modo de vida, sus prostitutas y sus yates, sus trajes a la moda y a la medida, sus *garden parties*, sus automóviles de último modelo, sus adulterios previstos, sus vacaciones en París y Nueva York, sus prejuicios tradicionales:

la materia es deleznable, el sexo es materia, por tanto... nuestra clase aún no se ha despojado de sus prejuicios heredados. Nunca lo hará porque entonces dejaría de ser clase media y harían su ingreso triunfal en la inteligencia, la inteligencia de la clase media, con otro tipo de prejuicios heredados y conversaciones de buen tono sobre temas prohibidos en la clase media, como el adulterio, por ejemplo.³⁹

Por «la moral, las buenas costumbres» –le dice Alea-personaje a Sergio en la película *Memorias...* cuando le muestra los cortes que la comisión revisora de películas había operado en algunos filmes proyectados en los cines cubanos antes de la Revolución–, determinadas escenas no eran aceptables y habían quedado almacenadas en unos rollos olvidados, recuperados casualmente. Escenas eróticas, donde una corista se desnuda o una joven se muestra impudicamente seducida, todas eliminadas de los filmes para no importunar la moralina de una clase media prejuiciosa, doblada sobre sus pliegues más oscuros. Sergio observa que al parecer «esa gente también tenían sus preocupaciones de tipo moral», a lo que Alea responde: «por lo menos se ocupaban de guardar las apariencias».

Sergio habla de «esa gente», los otros, los de afuera. Ninguno de ellos quisiera ser reconocido como un miembro de esta clase en declive, reflejo torcido de la burguesía estadounidense o europea, pero ¿qué más podrían ser? Dascal se odia a sí mismo, como había previsto el hombre del subsuelo que debería odiarse el hombre de cierta inteligencia en la

³⁹ *Ibidem*, p. 60.

era moderna: «Soy un pequeñoburgués, el más pequeño de los pequeñoburgueses: soy un enano burgués: ni siquiera del burgo, que es villa de importancia, sino del caserío, de la aldea. Rectifico: soy un enano aldeano».⁴⁰ Malabre piensa que es «un cubanito de mierda» y Sergio ha tratado de vivir como un europeo en una tierra que todo lo consume y lo reduce a la adaptación momentánea.

Sergio y Dascal son personajes que tipifican al intelectual cubano de clase media en el umbral del triunfo revolucionario, demasiado lúcidos en medio de la mentalidad adocenada, demasiado continentales en tierra insular. Sujetos descontentos con el *status quo*, a la vez apresados en sus horizontes de clase. Rechazan la liviandad en sus mujeres, al tiempo que sus propios gustos se inclinan al estereotipo. Esas mujeres cubanas que no se mantienen esculpidas como las mujeres europeas, son descritas con sarcasmo. «Hay un punto exquisito, entre los 30 y los 35 años, en que la mujer cubana pasa bruscamente de la madurez a la podredumbre. Son como frutas que se descomponen con una velocidad asombrosa», dice Sergio y la mirada cómplice de la cámara sigue a las mujeres en trusa alrededor de una piscina. Una observación semejante había sido formulada ya por Dascal en Varadero: «Es nuestro clima: quince años supremos y luego la flojera, la grasa subcutánea, la pesadez de movimientos. ¡Abajo el calor! ¡Vivan Elizabeth Arden y Helena Rubinstein!».⁴¹

Luis Dascal posee su propia mujer de cartón y barniz, Cristina, a quien hace callar cuando esgrime su teoría del matriarcado como un «fenómeno cubano», con una sola frase lapidaria: «el primer deber de la inteligencia es ser consistente; por lo menos, tratar de serlo».⁴² Sergio critica la misma «inconsistencia» en Laura, capaz de afirmar que «todos los franceses huelen mal»; y en Elena, que no puede sostener «una idea, un sentimiento». La «inconsistencia» será un signo del subdesarrollo, una condición asociada al clima y a la risa, a la

⁴⁰ *Ibídem*, pp. 60-61.

⁴¹ *Ibídem*, p. 8.

⁴² *Ibídem*, p. 63.

sensualidad y al ocio, dada por la discontinuidad y el olvido, la incapacidad para acumular experiencia y desarrollarse, dice Sergio.

Estos sujetos representan la típica conciencia crítico-intelectual de la clase media, que no logra instalarse en la friolidad del salón, ni en la supervivencia ordinaria de la clase «iletrada». Y su conflicto es el del héroe que no carga otra brújula que los espejos librescos de su propia decepción. Tienen una cultura humanista labrada y por esa misma razón son hijos de su estirpe, grandes disertantes de aguda conciencia sin vocación para la acción o el sacrificio, reducidas a virtudes decimonónicas, garibaldinas, y hace tiempo desplazadas por la desconfianza y el cinismo, nuevas cualidades del siglo *Transfer*, *Étranger* o *Catch 22*.

Sebastián Soler, Luis Dascal, Malabre o Sergio Carmona recogen, entre otras ráfagas de la época, la afluencia del existencialismo europeo. La condición espiritual del extrañamiento y el absurdo recorre la década del cincuenta y desemboca en los años siguientes. Una novela como *El sol ese enemigo* (1962), de José Lorenzo Fuentes, lo demuestra.⁴³ El protagonista, detenido sobre un sillón de ruedas, narra su vida a modo de fragmentos con igual sensibilidad. La vida es exterior, es lo que ocurre más allá de la ventana, las palabras han muerto y «el presente es frágil y cambiante; el futuro, inasible», pues «solo el pasado tiene una definida expresión vital» y «en la existencia nada nos pertenece a excepción de los sucesos que llevamos poderosamente grabados en la memoria».⁴⁴ El personaje, que se compara a sí mismo con Prometeo encadenado y Sísifo, espejea su inmovilidad física con su laxitud espiritual y acaso se interrumpe para observar lo que acontece bajo su balcón, en la calle, detrás de la ventana. El hastío y la espera indefinida de un sujeto cuyas piernas han quedado paralizadas, para quien el ser humano es un «animal absurdo», define como metáfora de época la entrada del hombre a la segunda mitad del siglo xx.

⁴³ Terminada de escribir en 1957.

⁴⁴ José Lorenzo Fuentes: *El sol ese enemigo*, p. 38.

En *Pequeñas maniobras* (1963),⁴⁵ de Virgilio Piñera, el personaje de Sebastián se define a sí mismo como un camaleón que intenta agazaparse, esperar, o mimetizarse con el entorno en caso de sentirse agredido. Podemos reconocer parte de la actitud de Sergio en la voluntad de automarginación de este sujeto: «soy el soldado desconocido de unas pequeñas maniobras, cuyo escenario son las calles de mi ciudad»;⁴⁶ asimismo, en sus consideraciones escépticas sobre el devenir del hombre, puesto que según su perspectiva la vida empeora cada día que pasa, mientras cargamos el fardo de nuestra memoria: «como si fuera poco quedan los sueños y los recuerdos. Uno no sabe qué hacer con todo esto, son como inmundicias que no pudieran verterse en el latón de la basura y que nos viésemos obligados a guardar en casa hasta nuestra muerte».⁴⁷ Sergio llega a tener hacia el final de la película una consideración semejante, de desencanto e indolencia, sobre su propia vida: «Ya soy un viejo, desde los trece años metido en los prostíbulos, a los quince me creía un genio, a los veinticinco propietario de una elegante mueblería, después Laura... mi vida es como un vegetal monstruoso y fofo, de hojas enormes y sin fruto». He aquí el absurdo de «ser y acaecer» sin demasiados propósitos o asideros y para colmo ser víctima de una memoria inconsolable.

En el caso del cine podríamos asociar al protagonista de la película *De espaldas* (1958), de Mario Barral, al panorama de la sensibilidad existencial, aun cuando el personaje se desenvuelve con un estilo grandilocuente y teatral. El hombre despierta una mañana y se siente un extraño en su propia ciudad, tiene una epifanía: no hay razones suficientes para entender el sufrimiento, la muerte, la enfermedad. Recorre la ciudad, se cruza con la gente, atraviesa el cementerio, visita un hospital, un vecindario marginal, la cárcel y tiene una severa crisis de fe. Las tomas de cámara que muestran al personaje mientras camina por la ciudad son muy cercanas a las que podemos ver

⁴⁵ Aunque publicada en 1963, *Pequeñas maniobras* es una novela escrita en la segunda mitad de la década del cincuenta.

⁴⁶ Virgilio Piñera: *Pequeñas maniobras*, p. 194.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 23.

en *Memorias...* y encierran un sentido semejante: la problemática del individuo que se siente «extranjero» en su propio entorno, decepcionado por las contradicciones que le son contemporáneas. En medio del carnaval habanero llega a un punto climático: «¿quién no goza en La Habana?» se escucha en el coro de una comparsa, bailan las mujeres en las carrozas, mientras el hombre se consterna por tanta festividad que omite el horror y el desconsuelo. Aunque el filme se acerca de manera muy epidérmica a los conflictos sociales, singulariza en el ambiente habanero una dominante universal de la posguerra europea: el absurdo y su expresión artística como autentificación de la decadencia del proyecto civilizador de la modernidad.

«Kafka y Beckett, por ejemplo, me definieron como una criatura perdida en un mundo incomprensible»,⁴⁸ escribe Desnoes, para quien el absurdo europeo se traduce en el subdesarrollo antillano y por eso llega a afirmar que «si la sombra de alguna novela está detrás de *Memorias...* es *El extranjero* de Camus».⁴⁹ Sergio hereda la esterilidad sentimental de *El extranjero*. El inicio de esta novela y el comienzo de la película dan buena cuenta del cinismo de los personajes. A Meursault, la muerte de su madre no le ha cambiado un ápice de su impassibilidad, en tanto Sergio intenta deshacerse de su madre y se limpia el rostro después que ella solloza, lo besa y se despide de él en el aeropuerto. Teclea poco después en su máquina de escribir: «todos los que me querían y estuvieron jodiendo hasta el último minuto se fueron».

Malabre pasa largos momentos asomado a la ventana, comenta sobre los colores desvaídos de la ciudad, sobre la gente, un niño que da vueltas y después se deja caer sin más; ve como «en un techo de ladrillo rojo hay ropa limpia tendida secándose, huellas asquerosas del ser humano que todo lo ensucia y entristece» (56). Asimismo Meursault después del almuerzo se aburre y se pone a vagar por el apartamento. Va dando cuenta de todos sus movimientos, enciende un cigarro, mira desde el

⁴⁸ Edmundo Desnoes: «El mundo sobre sus pies», en *Punto de vista*, p. 102.

⁴⁹ Edmundo Desnoes: «Epílogo para la gente nueva», ob. cit., p. 128.

balcón los transeúntes, los tranvías y los colores del cielo. Su condición es la de ser un extranjero entre los hombres, por lo que no tiene pudor para mostrar todas y cada una de sus observaciones, algunas muy inapropiadas según los contextos. Al final del día piensa que ha terminado el domingo, su madre está enterrada y, a fin de cuentas, nada ha cambiado.

Afuera se suceden los acontecimientos, pero la percepción de Meursault es la de un inmovilista para quien no cambia en esencia la cotidianidad mortificante, sino en las superficies, como las sucesivas combinaciones de los cristales en un juego de calidoscopio. De la misma manera, para Luis Dascal nada realmente importante ha pasado cuando se produce el golpe de estado de Batista en el año cincuenta y dos, nada que pueda cambiar el rumbo de la isla «sumergida en un mar de mierda», una tierra que él dictamina va «flotando hacia la nada, cubierta de relajo, orgasmos y fetiches, devota del azar, quebrada por la ineficacia, sucia de ansiosa violencia, cruzada de ciclones, aburrida de palmas, triste, rota, anárquica, tumultuosa, embriagada, convulsa, ruidosa».⁵⁰ Él no tiene para este «país inmóvil» acción alguna que tomar, puesto que cada día se comporta como un sujeto al que los otros incorporan sus opciones.

Si Sergio se afilia a algún rasgo existencialista es al de experimentar la nada cotidiana, como Meursault, entre bostezos y cigarrillos. También en el balcón y detrás del telescopio observa la ciudad: «Todo sigue igual», comenta, «aquí todo sigue igual. Así de pronto parece una escenografía, una ciudad de cartón». Seguidamente lee un mural escrito en una pared y provoca al espectador: «*Esta humanidad ha dicho basta y ha echado a andar*, como mis padres, como Laura, y no se detendrán hasta llegar a Miami. Sin embargo hoy todo parece tan distinto. ¿He cambiado yo o ha cambiado la ciudad?». El cariz épico de la frase de Fidel Castro en la *Segunda Declaración de La Habana* es modificado por la asociación de la máxima pública con el «otro acontecimiento», el «otro andar» sumergido, el de la emigración temprana hacia Miami. A través del giro pa-

⁵⁰ Lisandro Otero: «La situación», ob. cit., p. 184.

ródico dado por Sergio, se subvierte completamente el sentido de la locución. Se opone al imaginario seminal de la Revolución el abandono de la empresa colectiva como opción individual; al optimismo, a la imagen del cambio y la sacudida, se oponen la suspicacia y el escepticismo; a la solemnidad, la broma como actitud de desconfianza.

Mientras escuchamos la voz de Sergio las imágenes aparecen encuadradas en un *cache*, indicativo del lente del telescopio. Son mostradas diferentes zonas de La Habana y el personaje es situado explícitamente como sujeto de la enunciación y la mirada, agente de una expresión que no se adecua a la realidad concreta, si se tiene en cuenta que un título al inicio de la película ha ubicado la acción en el año 1961. En medio de las transformaciones de toda índole el personaje se pregunta qué habrá cambiado: ¿él, la ciudad? Los demás se comprometen, toman ventaja o emigran, pero Sergio bebe en la cocina su café con leche, observa la ciudad con el telescopio, lanza desde el balcón hacia la calle al pájaro que ha encontrado muerto en su jaula y lo despidе con una frase que resulta elaborada con fragmentos de la «Canción desesperada» de Neruda: «es la hora de partir, oh abandonado como los muelles al alba, todo en ti fue naufragio». Al halo romántico que el poeta impone a sus versos, Sergio une su actitud entre desfachatada y flemática. Bosteza, revuelve las gavetas de Laura, sigue su curso en círculos. Todo en él –según han anunciado cínicamente los versos dedicados tanto al pájaro como a sí mismo– es naufragio y abandono, desesperanza insinuada que irá creciendo a medida que el filme avance.

Sergio no tiene qué ganar, desde su posición cada día es más difícil salir del subdesarrollo que «lo marca todo». No sabe qué hace en Cuba, tampoco qué haría fuera de Cuba a sus treinta y ocho años, «más podrido que maduro»; está en un punto muerto. Entre sus perspectivas están la nada de un pasado errático, la nada de un futuro aleatorio y el subdesarrollo en medio, como la piedra de Sísifo que hará caer de nuevo a los cubanos cuando menos lo esperen. Si a Meursault «le ocurre» la muerte del argelino por su mano, algo que llega y «resuelve» su destino vital; a Sergio le sobreviene la Crisis de

Octubre para hacerle ver que la abulia no lo independizará del destino colectivo.

El personaje de Desnoes y el Sergio de la película de Alea encarnan esa «sensibilidad existencial», esa condición de «extraños», en el marco concreto de la Revolución y dentro del período comprendido entre el ataque a Playa Girón (1961) y la Crisis de Octubre (1962), donde además orbitan el atentado al barco *La Coubre* en el puerto de La Habana (1960) y el incendio de la tienda *El Encanto* (1961), la nacionalización de las empresas estadounidenses (1960), la proclamación del carácter socialista de la Revolución (1961) y otros hechos impuestos desde el exterior como el bloqueo económico a la Isla por los Estados Unidos (1960), con su consecuente efecto de precariedad material sobre la sociedad cubana.

En una opinión expresada a *Lunes de Revolución*, Fidel Castro hace notar algunos aspectos de la fisonomía revolucionaria en el año sesenta: primero, «La revolución abre un doble contacto: el pueblo comienza a descubrir la cultura, la cultura comienza a descubrir al pueblo»; por otra parte, «campesinos y obreros comparten hoy rifle y trabajo. Los intelectuales juntan al libro el rifle. Uno es instrumento de cultura, el otro de defensa de nuestra Patria».⁵¹ Describe así la intervención activa de los intelectuales en los procesos de cambio y en la defensa armada que se preveía ante la oposición violenta de la contrarrevolución.

La aproximación de los sustratos más pobres y los intelectuales que en su mayoría provenían de la clase media, se anuncia a partir de varios objetivos comunes: la defensa armada de todo el pueblo y la democratización popular de la alta cultura artística, así como la emergencia de la propia cultura popular y su inclusión en los espacios de legitimación oficial. En cualquier caso, el intelectual era una figura activa que se integraba a la ejecución de las transformaciones sociales. El intelectual reflexivo, el hombre del telescopio, habría de quedar en vías de extinción. Era, para aquellos intelectuales que se incluyeron en el proyecto revolucionario, un momento

⁵¹ VV. AA.: «¿Por qué me gusta y no me gusta *Lunes*?», pp. 2-9.

de eclosión participativa. Los que hasta ayer habían vivido en la era del desprecio, dice Ambrosio Fonet, cuando escribir, pintar o leer poesía eran actos clandestinos, se veían de súbito «convocados a una proeza cívica y dueños de los medios de producción y de distribución necesarios para poner al alcance de todos nuestro patrimonio cultural –un patrimonio que a nuestro juicio abarcaba el universo, desde Altamira hasta Picasso y desde Homero hasta Kafka».⁵²

Carlos Franqui en 1959, a pocos meses del triunfo, escribía que la Revolución debía ser la gran animadora de la cultura y proponía la ejecución de múltiples proyectos de divulgación y ampliación del horizonte artístico, liderados por artistas, intelectuales, hombres de ciencia y creadores.⁵³ Guillermo Cabrera Infante en enero de 1961 exponía el posicionamiento de los trabajadores de la cultura en la defensa de la Revolución con «la pluma y la espada», empuñadas ambas, pues los intelectuales sabían desde hacía tiempo que la literatura no se escribía solo desde una torre de marfil sino también en las trincheras –Baragaño había escrito un poema junto al mortero–.⁵⁴ El propio Desnoes publicaba en *Lunes* un artículo –de vuelta de su experiencia en Estados Unidos– donde interpellaba a la revista *Visión*, criticaba su enfoque distorsionado sobre América Latina y la Revolución Cubana, y describía el regreso a Cuba de sus emigrantes así como el concurso de los intelectuales en la reconstrucción nacional.

La Revolución Cubana en su primer quinquenio, como contexto concreto, viene entonces a operar un drama mayor en el personaje de Desnoes –la elección entre el compromiso activo y la observación al margen– puesto que un hombre que ha vivido como un observador, entrenado para el cinismo, ha de violentarse sobremanera si debe emprender un camino de filiación y militancia que puede alcanzar, incluso, la acción armada. Si antes el hastío y la degradación lo inquietaban,

⁵² Ambrosio Fonet: «La década prodigiosa: un testimonio personal», en Nathalie Bondil (ed.): *Cuba. Arte e historia desde 1868 hasta nuestros días*, p. 255.

⁵³ Cfr. Carlos Franqui: «Cultura y Revolución».

⁵⁴ Cfr. Guillermo Cabrera Infante: «Una sola unión contra todas las amenazas».

una vez perdido el equilibrio de la clase media este sujeto enfrenta un conflicto de mayor magnitud. De la membresía al silencio, de la página social a la sombra, el «intelectual» que no se reconoce en ningún sitio es un «burgués» sin propósitos expuesto a sufrir la marginación de la nueva era.

Una de las condiciones que distinguen a Sergio será la de ser un sujeto «des-centrado». Está viviendo el año 1962 y reflexiona sobre las transformaciones que se operan en el país desde la distancia. Como en la novela de Desnoes, el personaje atraviesa el paisaje urbano con tono de ironista; sin embargo, su estrategia discursiva lo deja ver como un individuo que no encaja en la realidad física, y que, probablemente, se valida a sí mismo a través del lenguaje, puesto que no puede hacerlo con su conducta en las nuevas circunstancias. «Ahora todo es el pueblo. Seguro que antes yo hubiera sido el tipo respetable y ellos los desgraciados culpables», piensa Sergio en el juicio donde se le acusa de haber seducido y violado a Elena, la jovencita «buscona» y caprichosa, de clase baja, que después de un corto romance ha sido despreciada por él.

Alea concebía a Sergio, al momento de realizar la película, inscrito en una dualidad permanente:

El personaje de la novela y el filme se mueve dentro de estas alternativas: el individuo frente a la revolución; la civilización frente al subdesarrollo; la casa, el refugio, frente a la calle, el exterior; el pasado (otro refugio) frente al presente (lo incierto). Y no puede dejar de identificarse con el primer término de cada una de estas confrontaciones.⁵⁵

En la película es Sergio el epicentro dramático, dado el ánimo con el que se aísla de los otros, públicos y reverberantes. Visualmente, se introduce la división a través de la temporalidad-espacialidad del sujeto individual, de sus movimientos pausados, sus bostezos o el ámbito intimista de la casa, frente al movimiento más rápido de la multitud. La contraposición

⁵⁵ Tomás Gutiérrez Alea: «Memorias del subdesarrollo. Notas de trabajo», pp. 22-23.

es explícita cuando el personaje baja de un taxi y camina en sentido contrario a la multitud que canta y palmea una consigna a tiempo de conga:

*Somos socialistas
palante y palante
y al que no le guste
que aguante y que aguante.*

Sergio es un personaje hamletiano, que no acata la acción pues la acción pertenece a esa colectividad épica que amenaza con desplazar su (in)comodidad y que se mueve a saltos demasiado riesgosos. «Pero es difícil estar y no estar al mismo tiempo. Hacer las cosas sin encadenarse al futuro» (32), dice Malabre y podría estar traduciendo ese «*to be or not to be*» del príncipe danés. Si fuera posible conocer el futuro después de la muerte, podría la mano no temblar para poner fin a la vida, dice Hamlet mientras sostiene el estilete. Malabre duda sobre su destino en Cuba, sobre la posibilidad real de quedarse en el país sin verse comprometido; para él las circunstancias futuras dentro de la Revolución son un misterio.

En un clima político que obliga a la acción, a tomar partido, como la circunstancia de Malabre o de Sergio, es imposible la conjunción de las variantes; solo se puede estar o no estar, es una u otra, y la incertidumbre o la indecisión colocan al sujeto fuera de los cauces centrales de las dominantes políticas. Conviene recordar el fragmento de humor gráfico de Chago, «Salomón», que sustrae la cámara de un periódico que Sergio hojea: en él aparece el personajillo al que la interrogante, la duda o la cavilación representada a través de un signo de interrogación, le crece tanto sobre la cabeza, que termina por aplastarlo. «Salomón es una advertencia para toda persona que piense hoy que actuar es algo sencillo, que las cosas tienen una sola dirección»,⁵⁶ había escrito Desnoes en 1964. Al final, el protagonista irresoluto se mueve de un lado a otro dentro de la casa, durante la Crisis de Octubre;

⁵⁶ Edmundo Desnoes: «El humorismo», p. 120.

mientras los otros, los que saltarán a la muerte si así fuera preciso, se preparan como artífices de guerra, acompañados por el sonido de vehículos y armamento, para decidir el futuro colectivo: «de nada me sirve protestar», dice Sergio entre los tanques de guerra que se preparan en la ciudad, «moriré igual que los demás. Esta isla es una trampa. Somos muy pequeños, demasiado pobres. Es una dignidad muy cara». El corte inmediato es hacia una escena que recoge de manera documental la comparecencia televisiva de Fidel Castro, donde define la posición de Cuba –la Cuba colectiva, fraguada en su imagen homogénea para la resistencia ante la desmesura del enemigo– frente a la Crisis:

Nosotros rechazamos terminantemente cualquier intento de fiscalización, todo intento de inspección de nuestro país. A nuestro país no lo inspecciona nadie. Nosotros sabemos lo que hacemos y sabemos cómo debemos defender nuestra integridad y nuestra soberanía. Nos amenazan con ser nosotros blanco de ataques nucleares: no nos asustan. Tenemos que saber vivir en la época que nos ha tocado vivir y con la dignidad que debemos saber vivir. Todos, hombres y mujeres, jóvenes y viejos, todos somos uno en esta hora de peligro. ¡Y nuestra, de todos, de los revolucionarios, de los patriotas, será la misma suerte y de todos será la victoria! ¡Patria o muerte! ¡Venceremos!

El próximo plano muestra a Sergio mientras camina solo por el malecón de La Habana y baten las olas simbólicamente en el umbral de la contienda bélica que se avecina. Sergio ha quedado atrapado entre la gesta colectiva y su propia elección. En aquellos momentos, la urgencia política no admitía digresiones como la atención a las opciones individuales de los que no eran milicianos, obreros, campesinos o intelectuales dispuestos lo mismo a construir la nación de la era revolucionaria que a cargar armas. La falta de elección entre una u otra posición convierte a Sergio en un sujeto «inoperante» en la nueva coyuntura. No es casual que Elena le pregunte sobre su definición política –«gusano» o revolucionario–; que él a su vez la interpele –«¿tú qué crees?»– y que ella finalmen-

te le responda con adolescente perversidad: «nada, no eres nada». Sergio no se reconoce en sus antecedentes, su orientación especulativa lo distingue del pedestre pavoneo de la burguesía cubana que se ha marchado ya; pero no deja por ello de pertenecer a un prototipo de clase, en un momento de estremecimiento y ruptura como suele ser una revolución, donde se genera, ante todo, la bipolaridad entre el compromiso y el disentimiento. «¿Y tú que haces aquí abajo, Sergio?, ¿qué significa todo esto? Tú no tienes nada que ver con esa gente, estás solo», dice el personaje mientras camina hacia la cámara y su imagen pierde definición hasta deshacerse en manchas de luz y sombras: «En el subdesarrollo nada tiene continuidad, todo se olvida, la gente no es consecuente. Pero tú recuerdas muchas cosas. Recuerdas demasiado. ¿Dónde está tu gente, tu trabajo, tu mujer? No eres nada, nada, estás muerto».

Echando mano a unos versos del poema «Mauvais sang» de Rimbaud para describirse a sí mismo, atascado a mitad del subdesarrollo y la Revolución, dice Malabre que el poeta francés tiene menos derecho que él a exclamar: «*Il m'est bien évident que j'ai toujours été race inférieure. Je ne puis comprendre la révolte. Ma race ne se souleva jamais que pour piller: tels les Loups à la bête qu'ils n'ont pas tuée*» (17).⁵⁷ Ahora Malabre pertenece a la «raza inferior» por partida doble: es antillano y subdesarrollado según su visión determinista de la cultura y, además, pertenece al grupo de los desplazados, los que no se mezclan a la gesta heroica ni al sacrificio por los humildes o para los humildes. Su raza «solo se rebeló para saquear» y él no es capaz de afiliarse a la desmesura de esta nueva empresa. Sólo puede incluirse en ella a la manera de Hamlet, temprano prototipo del héroe intelectual que oscila entre la seriedad de su «deber ser» y la subversión irónica, entre la acción y el diletantismo.

⁵⁷ «No ignoro que siempre he sido de raza inferior. No puedo comprender la rebeldía; mi raza sólo se rebeló para saquear: como los lobos al animal que no han matado». (Versión al español de Cintio Vitier en Arthur Rimbaud: *Poesía de Rimbaud*, p. 57.)

Emir Rodríguez Monegal advierte que Malabre obtiene de Hamlet su doble condición, héroe y bufón, puesto que «compite con el fantasma de su padre y con el Rey Claudio en aspiraciones heroicas, pero la mayor parte del tiempo la dedica a hacer chistes con o contra Polonio, Rosencrantz y Guildenstern, los sepultureros y hasta la “hermosa Ophelia”». De manera que Desnoes «se vale de la ambigüedad de su narrador-protagonista para desdoblarse la crítica en heroica (seria) y paródica (bufonesca)». ⁵⁸ Si para Rodríguez Monegal esa duplicidad de Malabre corresponde a la intención ambigua de exaltar la Revolución a través del prisma de un «personaje burgués, intelectual mediocre, totalmente alienado», creo que su condición de sujeto asaltado de pronto por el cambio social –y para él vital–, impelido a la acción cuando su naturaleza lo inclina a la disertación y los placeres de la seducción sensual, lo definen mejor como personaje hamletiano. En cualquier caso, la puesta en evidencia del subdesarrollo y sus males consuetudinarios, objeto central de la novela y el filme, requieren del protagonista tanto el análisis ontológico como la exposición burlesca del absurdo cotidiano.

Malabre describe con mordacidad a los dos grupos humanos que, al triunfo de la Revolución, por razones históricas se oponen y padecen del mismo mal bajo la impronta del subdesarrollo: de un lado, la burguesía, y del otro, las personas de origen más humilde que, aun siendo disímiles, se agrupan bajo la noción de «pueblo». Estos últimos son homogeneizados bajo el signo común de la precariedad: «ahora toda la gente que se ve por las calles es humilde, viste mal, compra todo lo que ve aunque no le haga falta. [...] Se ve que nunca han tenido nada bueno. Todas las mujeres parecen criadas y todos los hombres obreros» (12-13). Los burgueses, por el contrario, se caracterizan por el exhibicionismo: «en la burguesía cubana daba lástima ver a esas mujeres llenas de joyas, parecían las queridas de algún comerciante judío de la calle Delancey

⁵⁸ Emir Rodríguez Monegal: «Literatura: Cine: Revolución. A propósito de las dos versiones (literaria, cinematográfica) de *Memorias del subdesarrollo*», p. 587.

en Nueva York» (17). Malabre hace estas distinciones y después se recrimina, desestabiliza su propia escritura: «Hablar en términos de proletariado y burguesía es ridículo, me siento como si estuviera deshumanizando a las personas [...] Es la influencia de la revolución: ¡tengo que vigilar mis pensamientos!» (25-26). El narrador justifica la comparación que hace de Elena con cualquier hipotética muchacha de clase media; esta bipolaridad que implícitamente ha estado poblando la novela y que ahora él se aventura a decir se debe a la influencia externa de la Revolución.

Ciertamente, el proceso de cambio social había propugnado la visibilidad de los opuestos: pasado y presente, acaudalados y humildes, vanidad y decoro. De ello da fe la fotografía de Liborio Noval, *El mío me gusta más (campesino mirando unos sombreros, La Habana)* (1960).⁵⁹ Un hombre de extracción humilde, con un sombrero de yarey puesto, mira de perfil la vidriera de una sombrerería. En una primera lectura iconográfica la foto muestra esa distinción entre la dignidad del hombre pobre y la veleidad de los antiguos propietarios. Pero el campesino que mira los sombreros despierta, en quien observa la foto cierta ambigüedad interpretativa; ¿prefiere el suyo o desea el otro detrás de la vidriera? Elige el suyo porque ahora puede asociarse a la esperanza de una vida mejor y a la toma de un nuevo poder, pero en frente tiene alineados estos sombreros apetecibles que por tanto tiempo han sido modelo de buen gusto, buena educación y buena cultura.

En la película Elena acepta los vestidos de Laura, acepta jugar a ser la mujer de clase media que no es, acepta travestirse porque Sergio, ese hombre atractivo que hasta ayer había sido lo que se dice «un buen partido», no dejaría de serlo de un día para otro: vive en un magnífico apartamento, tiene una renta suficiente, familia en el extranjero que «hasta podrían enviarse un carro si quisieran». Nada le apetece tanto como ocupar el espacio y desempeñar allí algunas funciones: «si quieres te recojo la casa y te ayudo a hacer el almuerzo, ¿quieres?», le dice a Sergio la segunda vez que entra en su apartamento. La

⁵⁹ Cfr. Nathalie Bondil: Ob. cit., p. 242.

distinción no es diáfana cuando observamos su desenvolvimiento en la vida misma: los humildes no dejarán de lado sus raíces pero quisieran tener lustre como los burgueses de entonces; los burgueses que se quedan en Cuba quisieran poder olvidar o, preferiblemente, poder catequizar a los humildes a su imagen y semejanza.

La película ofrece esta pareja de opuestos desde el inicio, así como una reflexión mayor sobre la interrelación de unos y otros, tras el triunfo revolucionario. Después de la muchedumbre que baila al ritmo de los tambores, ganada por la excitación corporal, aparece la otra aglomeración, la de los hombres y mujeres que abandonan el país en el contexto sumamente cívico del aeropuerto. Laura lleva guantes y un sombrero de piel, pues así como los vestidos peninsulares no fueron abandonados por los colonos para distinguirse de los nativos por razones de civilidad, la burguesía adoptaba modas extranjeras como rótulo palmario de clase. Sergio camina por la ciudad todavía vestido de traje, vive de una renta merecida por la expropiación de un negocio privado y es estigmatizado como un individuo «parasitario», sospechoso de obstaculizar la igualdad de derechos y deberes que pretende implantar la nueva distribución social; de manera que si algo lo emparenta con la «burguesía perdida» es la distancia que lo separa de la «clase trabajadora».

En 1967 escribía Desnoes que «Sergio es el producto, aunque lo negara, del mismo mundo que produjo a Batista y a las ridículas fiestas de una burguesía ignorante y grosera». Estas fiestas aparecerán en la película, contrapuestas al baile enardecido del inicio, con sus valsés coreografiados en un ambiente vaporoso de muselinas. Más adelante vuelve Desnoes: «Casi podría decir que Titón ha comprendido mejor que yo el conflicto esencial de la novela: la lucha entre lo mejor que puede producir el estilo de vida burgués –educación, viajes, dinero– y una revolución auténtica». Tal autenticidad parece radicar en el compromiso con la transformación raigal de la realidad, para lo cual Sergio no está dispuesto pues está convencido de que el subdesarrollo es una condición irreversible: «La clave del personaje está en que no asume



Elena se traviste frente al espejo ayudada por Sergio, juega a interpretar el papel de muchacha de la clase media que no es, e intenta ocupar el espacio dejado por Laura.

su compromiso histórico: rechaza al subdesarrollo pero es incapaz de afrontar los riesgos necesarios para superarlo»,⁶⁰ concluye Desnoes.

El personaje de Sergio será epítome de la ideología del sujeto individualizado, enajenado y decadente, que aun después del triunfo revolucionario tomará la opción de establecerse como un observador. Encarna, por lo mismo, un punto de vista entrenado para comentar las anomalías de su entorno. Puede tener un modo de vida desapegado del «ideal revolucionario» –no trabaja ni tributa a la colectividad, desprecia a sus coterráneos por inconsistentes, no está dispuesto a tomar armas bajo ninguna circunstancia– y puede tener una visión poco cómoda y en ningún caso apologetica de la realidad cubana, tanto de la «pasada» como de la «presente»; pero es un subalterno que ve y habla desde su «atipicidad» –ni con unos, ni con otros–, cuya autoconciencia reflexiva permite el contrapunto ideológico, aspecto este que siempre le interesó desarrollar a Alea, quien más allá de la enseñanza doctrinal apreciaba la productividad del debate.

La voz de Sergio es una voz autorizada por el saber, por el conocimiento –como lo será la de Julio en *Los sobrevivientes* y la de Diego en *Fresa y chocolate* años más tarde–; Sergio es este personaje que «ha visto demasiado» cuando los otros tienen «demasiada oscuridad en sus cabezas». Es un intelectual que al ejercer la crítica de los «hábitos subdesarrollados», tanto de los pequeñoburgueses como de las clases pobres, estará «dotado para poner en claro las incoherencias semánticas que pueden tener lugar dentro de la Revolución».⁶¹

Por ello el personaje es un comentarista legitimado en la pantalla, tanto por lo que expresa de los otros como por lo que nos muestra de sí mismo. Ha viajado, consumido literatura y arte canónicos, carece de la superfluidad del sentimentalismo y por lo tanto posee una diestra capacidad de confrontación intelectual. Es un personaje cultivado que se enfrenta a un

⁶⁰ Edmundo Desnoes: «Se llama Sergio», p. 160.

⁶¹ Tomás Gutiérrez Alea en carta a Alfredo Guevara (1971), en Alfredo Guevara: *Volver sobre mis pasos*, p. 195.

nuevo país y trata de explicarlo, no ingenuamente, no desde la suspensión aislada, sino desde una toma de perspectiva y una tradición discursiva conscientes.

En el juego de autorreflexividad que establece Malabre en la novela y después Sergio en la película, podemos advertir ese posicionamiento. La voz narrativa es una voz alerta, que hace referencia al escritor Desnoes, camuflado como personaje. La agudeza crítica del protagonista de la novela cubre no solo a sus coterráneos en la ficción sino también al autor explícito que deviene personaje en la diégesis. Malabre se desdobra en una conciencia «decadente» que puede fustigar desde los bordes –cuántos personajes tras la barrera no habrán sido utilizados a estas alturas por la tradición literaria para propiciar contradiscursos críticos– y puede anticipar a las opiniones externas la desautorización lúdica de su propio creador.

Malabre habla muy mal de Eddy –irónico juego del escritor consigo mismo–, un viejo conocido que ha retornado a suelo patrio tras el triunfo revolucionario, un advenedizo que encuentra en el pasto de la cultura renovada la manera fácil de cebarse, obtener atención y méritos como escritor. Eddy ha escrito una novela simplona que refrenda los intereses de la nueva ideología –se refiere a *No hay problema*– y un artículo en contra de *Visión*, la revista neoyorkina donde «si tan mal lo trataban no debió nunca trabajar para empezar» –se refiere a «Las malas visiones de *Visión*. ¡Dondequiera que se encuentren!»–, y hasta escribe algo sobre *Hiroshima mon amour* en *Lunes de Revolución* cuando estrenan la película –se refiere a la reseña «Año dieciséis después de Hiroshima»–. Malabre escribe una serie de cuentos que son en realidad de Desnoes y que se anexan al final de la novela. Eddy participa como conferencista en una mesa junto a Carpentier, se exhibe con un tabaco y Malabre comenta «¡Quién te ha visto, Eddy, y quién te ve Edmundo Desnoes!»; como colofón de las referencias explícitas sobre el autor.

En un debate sobre *No hay problema* donde participan Virgilio Piñera, Heberto Padilla y Antón Arrufat, entre otros, se declara que el protagonista es un fante que, sin llegar a ser cubano o extranjero, se inserta en los problemas de la Isla

desde la mirada externa, acaso adquirida de la narrativa de Hemingway. Ante tal recepción de la primera novela de Desnoes, podríamos considerar algunos de los juegos autorreferenciales en *Memorias...* como una subversión irónica y defensiva, cara a la crítica y los críticos. Tal condición narrativa queda avalada por una toma de posición limítrofe del autor, entre la ficción y la vida, la diégesis y el espacio exterior, que acerca al texto novelístico a los tonos más desenfadados de la escritura ensayística de Desnoes.

Puesto que el artista debe atender a su libertad de obrar y pensar, y en muchos casos su autenticidad radica en la rebeldía, en su inconformidad frente al entorno, Malabre le recuerda al escritor –y de paso a los lectores, a los críticos y a los censores– que «el verdadero artista (tú lo sabes, Eddy), siempre será un enemigo del Estado. En eso también aspira al comunismo» (30). La novela cobra con estas sacudidas metatextuales el matiz de la escritura inacabada, en progreso, que se va conformando al tiempo que el autor desenvuelve un autoexamen consciente y un diálogo directo con su época. Algo muy semejante ocurre en el filme.

En la película las referencias a Edmundo Desnoes se reducen a su aparición en una mesa redonda que lleva por título Literatura y subdesarrollo. Pero esa única mención tiene suficiente fuerza por cuanto la presencia física del escritor en la pantalla, «actuando» en una dimensión «real», es invadida por la ficción, en este caso por la participación de Sergio en el público. La mesa redonda había sido mencionada en la novela, pero la que aparece en el filme es «concertada» con los participantes –aunque no dirigida– y constituye una de las escenas tomadas de manera «documental», editada e introducida luego en el cuerpo de la ficción. Desnoes está acompañado por René Depestre –colaborador de Titón en *Cumbite*–, Salvador Bueno, David Viñas y Gianni Toti; intelectuales que en aquel momento prestaban sus voces para fomentar el pensamiento activo sobre la posición de Latinoamérica en el orbe, entretanto dirimían categorías marxistas al uso como la llamada «contradicción fundamental» del mundo contemporáneo.

Al terminar la exposición de los ponentes y el debate, pide la palabra desde el público el dramaturgo estadounidense Jack Gelber. Su intervención –según recuerda Alea, solicitada para la filmación pero no escrita previamente– es una manifestación espontánea que entronca con el espíritu polivalente y contra-discursivo de la película. Gelber señalaba la naturaleza poco flexible de la mesa redonda como método expositivo en medio del ambiente renovador de la Revolución, y preguntaba por qué no se ponían en práctica nuevas formas de discusión que incluyeran la participación del público, bien informado sobre los temas propuestos.

La exposición cinematográfica del evento en la película hace de él un documento de época, al que los comentarios de Sergio sirven de crítica enfática: «el americano tiene razón, las palabras se devoran las palabras y lo dejan a uno en las nubes, en la luna, a miles de millas de todo». La revolución se plantea como acción y pensamiento movilizadores, sin embargo la intervención de Jack Gelber y el comentario de Sergio señalan la posibilidad del anquilosamiento retórico de sus ideólogos y la conformación de campos ideológicos legitimados, emisores de conocimiento, por lo mismo excluyentes de la confrontación o el debate activo.

Sergio observa desde el público a Desnoes mientras escuchamos su voz en *off*: «Fuera de Cuba no serías nadie. Aquí, en cambio, ya estás situado». El contradiscurso de la conciencia crítica –de Malabre en la novela y de Sergio en el filme– establece nexos cómplices con la naturaleza exhibitiva –y en ese sentido performativa– de la aparición pública de Desnoes sentado en el estrado, por encima del nivel del auditorio. El carácter performativo de este evento genera una «situación» estética ambigua. Las «mesas redondas» y los intercambios entre intelectuales latinoamericanos se sucedían continuamente en los años sesenta; René Depestre y el propio Desnoes eran dos de los más activos ensayistas de la época. Su «puesta en escena» para la pantalla es una repetición de sus proyecciones habituales en la «esfera intelectual» fuera de la ficción, de manera que asistimos al «teatro del mundo» y tanto más provocativo es el personaje de Sergio, cuando conocemos que

el autor-Eddy-Desnoes involucrado en la escena forma parte de los intelectuales que arduamente se proponían conciliar su estatus de creadores y su pluralismo ideológico con su compromiso político.

Un año después de estrenada la película, se produjo en La Habana un intercambio entre varias figuras de América Latina, entre ellas Roque Dalton, Roberto Fernández Retamar, Edmundo Desnoes y René Depestre, donde se trataba el tema del intelectual y la sociedad. Allí Depestre exponía que en el camino de la asimilación «orgánica» del cambio ideológico que suponía la Revolución, era posible encontrar aún intelectuales que continuaran «percibiendo la realidad de manera caótica» en el momento en que la Revolución elaboraba «los medios colectivos de poner fin al caos del subdesarrollo».⁶² A la luz de estas palabras, aparece Sergio Carmona como el sujeto que describe la realidad caótica en el vórtice de sus dudas y su percepción del absurdo.

Es evidente el sentido lúdico de las apariciones de Desnoes y Alea en la película, así como la pretensión de establecer un diálogo con el contexto real, más allá de la ficción. Al igual que en la novela, la referencia al autor/realizador –en este caso, Alea en la película– se utiliza como puente entre el arte y la vida para interpelar a los posibles censores –funcionarios dogmáticos que ya se podían prever desde la filmación porque albergaban temores sobre el tema del filme– y para confirmar la confianza de Alea en la capacidad desestabilizadora de la obra de arte. Mientras camina con Sergio por los pasillos del ICAIC, el director habla de una película –la propia *Memorias...*– que está elaborando a modo de *collage*. Sergio le pregunta si la dejarán pasar y Alea le responde que sí, con cierta picardía.

La presencia del director de cine y del escritor/guionista en el filme atestigua su pertenencia a la época que es representada, su inclusión y participación de las aristas y las variantes ideológicas de su tiempo. La disensión entre Sergio y Desnoes específica, además, el perfil del protagonista en la ficción. Ser-

⁶² René Depestre: «El poder de la literatura en la sociedad socialista», p. 359.

gio es un personaje que se muestra como continuidad de una estirpe en conflicto, desubicada pero alerta, que representa al intelectual que no se convence ni se finge prontamente dispuesto al servicio de las ideologías proletarias y cuya voz activa –desde la perspectiva crítica– preocupaciones válidas para el proceso revolucionario. La novela de Desnoes propicia el desarrollo de un conflicto dado a propósito de la Revolución que es, a la vez, otro que se verifica continuamente en los personajes de la modernidad literaria: el conflicto del sujeto que no se compromete con el destino social y que cubre por ello un tránsito íntimo, de un desasosiego ingobernable.

Juan Antonio García Borrero lo ha visto de la siguiente manera: «el principal conflicto para resolver por Sergio Carmona, se relaciona con su incapacidad individual para encontrar una solución que se avenga con el destino colectivo: en otras palabras, es el drama (cíclico) del Hombre excedido por la Historia». ⁶³ Ciertamente, Sergio ha sido excedido por la Historia y por la manifestación específica que encarna la revolución. Se nos presenta ante todo como un sujeto que no logra conciliar pasado y futuro, puesto que el presente se le muestra poblado de contradicciones: él no es como ellos y ellos están por todas partes, la otrora París del Caribe ahora es una Tegucigalpa del Caribe, vive en un país muy pequeño con una dignidad demasiado grande. El personaje llena la pantalla con sus apetencias, sus observaciones críticas, sus lances amorosos, su pasado y sus temores. Es un hombre que no abandona sus votos personales, aun cuando estos sean los votos de un misántropo; y esa franqueza electiva es la que lo convierte en un personaje de fuerza individual, perdurable.

Dado el poder de representar al individuo frente a las demandas de la épica colectiva, se cruza Sergio con Waldo Utiello, el entomólogo protagonista de *Vivir en Candonga* (1966) de Ezequiel Vieta. Un hombre que, en medio de la lucha armada, procura encontrar un ejemplar único de mariposa, la *Stella aequalis*, sin comprometerse con los destinos de la guerra que eran, en aquel caso, los destinos del país. Para

⁶³ Juan Antonio García Borrero: *La edad de la herejía*, p. 90.

Alberto Garrandés «Vieta desea formular una interrogación crucial: cómo conciliar, caso de que sea posible, la búsqueda de la plenitud del individuo con la búsqueda de la plenitud del organismo social». ⁶⁴ Un caso semejante está planteado en *Memorias...*, cuyo protagonista no pretende afiliarse a ningún campo de acción política y traza un vago horizonte de expectativas en el que solo se hacen diáfanos su interés por la cultura y su inclinación hacia la seducción de las mujeres.

La novela de Vieta elabora «un juego perentorio y delicado acerca del destino del intelectual y el artista en medio de las revoluciones». ⁶⁵ La novela *Memorias...* y la película homónima disponen de Malabre y de Sergio, que atraviesan –como intelectuales no comprometidos con la gesta– el ojo mismo del «huracán sobre el azúcar». Si Waldo Utiello desconoce el peligro de los bombardeos sobre Candonga y apuesta por su hallazgo científico –la *Stella*, el ejemplar descrito por Colón y nunca reencontrado–; Sergio es conminado por la curiosidad intelectual –conoce Estados Unidos, sin embargo lo que va a pasar en Cuba es un misterio para él– y se queda en la Isla, a pesar de que la sombra de un conflicto bélico mayor se expande y es una posibilidad pendiente desde Playa Girón. Sergio no muere pero queda atrapado durante la Crisis de Octubre, incapaz de elaborar teoría alguna que supere la inminencia de la guerra o de los bombardeos nucleares. Aun cuando él y Utiello no comparten la contienda armada se verán enrolados en su destino, porque la voluntad individual del intelectual es, será siempre, absorbida por los imperativos de las convulsiones históricas.

Desnoes construyó más de un personaje que intentaba escapar de «la pesadilla de la historia que tanto aspiraba James Joyce a vencer en una vigilia libre de las contingencias del tiempo». ⁶⁶ Su Malabre lo expresa mejor que cualquier otro: es el individuo asediado por los trastornos sociales y el subdesarrollo

⁶⁴ Alberto Garrandés: *El concierto de las fábulas...*, p. 231.

⁶⁵ Ídem.

⁶⁶ Edmundo Desnoes: «No es un prólogo para cubanos», *Los dispositivos en la flor. Cuba: literatura desde la revolución*, p. XVI.



El sujeto blanco, de edad mediana, heterosexual, vestido de traje, con gafas y un libro entre las manos, produce una imagen icónica del hombre intelectual de la segunda mitad del siglo xx, inteligente y cosmopolita, que puede ser decodificada en el contexto cubano tanto como en el universal.

cultural, la imposibilidad de una existencia satisfactoria, negada por los rezagos del coloniaje antillano. Sergio Carmona pretende seguir tácitamente la máxima joyceana, hacer una elección individual en medio de la movilización y el compromiso o la contribución.

Malabre y Sergio encajan dentro del perfil del «hombre-problema» de la Revolución. En sus *Palabras a los intelectuales* Fidel definía la toma de posición en conflicto de aquellos artistas que no estaban en contra de la Revolución pero que no se integraban a su ideología, una zona de duda para la cual la Revolución constituía un «problema» y viceversa.⁶⁷ Alea no se define en esa zona de duda, pero interactúa con ella y participa alternativamente de sus expresiones, puesto que «ser un problema» para la Revolución, en aquellos momentos definida como un acontecimiento irreductible, era, principalmente, «ser sujeto del drama», «ser un sujeto en crisis» o «ser un sujeto crítico», en sus diversas manifestaciones semánticas.

La experiencia del hombre-problema es articulada en su novela por Desnoes desde la tradición occidental del otro intelectual e intelectualivo, del otro «extraño», ya no solo entre la medianía de la vida burguesa, sino también –para quien se ha formado en la tradición ilustrada– entre los valores populares, mítico-religiosos o carnavalescos, y la versatilidad en la supervivencia. Ese hombre blanco, de edad mediana, heteronormativo, vestido de traje, con un tabaco y un libro entre las manos, que mira a la cámara por detrás de sus espejuelos, es un hombre específico y relacional. Indica, ante todo, el paso de la imagen al icono del sujeto intelectual, culto, atractivo, de la segunda mitad del siglo xx. Un icono que se define por su contexto cubano al tiempo que puede ser universalmente decodificado.



⁶⁷ Fidel Castro: *Palabras a los intelectuales*, p. 16.

La movilidad del tiempo y el espacio: otras filiaciones y coordenadas de lectura

*Entre todo estoy tan solo,
solo en medio de una calle,
en pleno día con su gente,
solo en plaza y solo en casa.
Todo el día me saluda mi vacío.*

SILVIO RODRÍGUEZ,
Buena mañana tenga febrero, 1968.

La restitución de la memoria y los apuntes sobre la vivencia presente que son manejados por el narrador protagonista de la novela de Desnoes, en su transposición al cine deben concretarse materialmente a través de resortes de representación espacial y temporal. En el cine, el manejo del tiempo aparece necesariamente ligado al espacio y tales resortes pueden ir desde la toma descriptiva de una locación, hasta la puntuación simbólica de elementos que habrían de ser considerados planos autónomos si no fuera porque, en este filme en particular, soportan enfáticamente la alusión a los contextos históricos, culturales y políticos, a través de sus referentes.

Observaba Lotman que el tiempo y el espacio del cine aparecen en constante fuga.¹ Desde «dentro del cuadro» hacia «fuera

¹ Cfr. Yuri Lotman: *Estética y semiótica del cine*.

del cuadro», la narración es sistematizada a partir del ordenamiento de los «cortes» –visibles o no– entre planos, escenas, secuencias; y la búsqueda del llenado de la realidad fragmentaria de la ficción cinematográfica requiere sistemáticamente de la fuga. La representación de los tiempos y los espacios en *Memorias...* permite una movilidad visual «significante» que es operada conscientemente por Alea y el equipo de realización de la película. La movilidad se establece entre la diégesis y los espacios simbólicos vertebrados desde la enunciación, entre el «aquí-ahora» y el pasado o el ensueño; asimismo, y con una fuerte carga semántica, entre el espacio íntimo y el espacio público, entre la ficción y la memoria documental. A diferencia de los cineastas de inclinación clásica que atemperan el sentido de la fuga, Alea lo aviva, lo atenaza con la intención de romper la ilusión del espectador y fundar un discurso múltiple al que correspondiese una recepción avivada.

En la representación de tiempos y espacios descansa buena parte de los signos del cambio revolucionario y de los rasgos predominantes del subdesarrollo antillano, zonas de reflexión que sustentan el carácter «ensayístico» del filme. La movilidad visual, vinculada a las palabras de Sergio, involucra un circuito de diversos referentes y paradigmas culturales –el vestuario, la ciudad, los libros en los estantes de las librerías, la cartelística, las casas y automóviles– que tributan al bosquejo de la época y sus contextos. La traslación espacio-temporal en el plano físico que se opera a través del montaje, en algunos casos refrenda la construcción del sentido a la manera de Eisenstein y, en otros, soporta la acentuación de connotaciones simbólicas a través de las diferentes épocas y espacios representados.

Puesto que la novela *Memorias...* se funda en la «territorialización» y «desterritorialización» discursiva, o sea, en las constantes peripecias de la idea, su diseño espacio-temporal se asimila a los estímulos subjetivos de la memoria, los apuntes y la reconstrucción intelectual dada por el protagonista. Por su parte, la exhibición del cine como lenguaje multimedial garantiza el constante salto de una dimensión a otra, de la historia básica de Sergio Carmona a sus recuerdos y posibles ideas graficadas. Asociadas a la ubicación espacial y temporal del prota-

gonista, en el filme encontraremos las dinámicas intramedia-les –la mezcla de distintos medios de expresión en la ficción cinematográfica– que contribuyen a perfilar tanto el «aquí y ahora» del personaje como otros espacio-tiempos, cargados de valor documental y asociados a la memoria histórica.

Otras definiciones semánticas del espacio-tiempo están emparentadas tanto con la obra literaria de Desnoes como con la obra cinematográfica de Alea. El perfil de la plaza pública, la concurrencia del subdesarrollo al espacio urbano, la oscilación del individuo entre la temporalidad cíclica individual y la temporalidad lineal o concatenada de la Historia, hallarán correspondencias en la ficción novelesca y la crónica periodística del escritor, lo mismo que en el cine de ficción y la documentalística del cineasta. En la película coinciden tanto la intencionalidad de Alea de construir un espacio significativo y provocativo, como la voluntad de Desnoes de explorar en su obra de ficción y sus crónicas diversas maneras de «leer» y «escribir» el espacio a partir de sus connotaciones.

Las dimensiones del espacio y el tiempo en la novela están fraguadas por la percepción del personaje. Todas sus contracciones, saltos y dilataciones pertenecen a la voluntad de recuperación y reproducción de la memoria, si tenemos en cuenta que el grueso de la novela resulta de una escritura posterior –en un diario– a los eventos narrados. Se suprime la descripción de los espacios, pues solo interesan en la medida en que influyen sobre los estados anímicos del personaje –«Me da una sensación extraña caminar por las habitaciones; la casa se está convirtiendo en una caverna. Me siento al mismo tiempo protegido y abandonado entre sus paredes. Es una caja de resonancias cuando pasan las guaguas y los automóviles por la calle» (13)–, y el tiempo del discurso es siempre un presente que actualiza el tiempo de la historia, más o menos dispersa entre el momento sincrónico de su ejecución –el de la escritura–, el pasado inmediato y el pasado de la infancia o la adolescencia. Para ello, el narrador/protagonista que cuenta sus propios avatares alterna eventos simultáneos a la escritura –«Por la calle pasan máquinas y la gente se ve pequeña. No oigo nada de lo que dicen. No me interesa tampoco. Me lo puedo imaginar. ¿Qué significa todo esto? ¿Para qué describo

estas cosas? Me voy para mi estudio» (57)– con la reproducción de eventos próximos –«Cuando regresó, creo que fue en el año 60, trató varias veces de verme pero yo no quise verlo. El día que llamó por teléfono yo mismo le dije que no estaba» (31)–, o con los recuerdos que sobrevienen a través de la memoria afectiva:

Pasé frente por frente a las rejas de la casa de Francisco de la Cuesta. De niño nos juntábamos al salir de La Salle, porque después apenas si lo volví a ver un par de veces. [...] La Salle ahora es una escuela sin curas y llena de becarios con camisas grises en lugar de las camisas azules de cuello ancho que llevé durante tantos años. Recuerdo el día en que le dije al hermano que mi nombre era francés como el de San Juan Bautista de la Salle y delante de todos los muchachos (no puedo olvidarlo) dijo que no, y yo que sí y él que no. Tenía los brazos cruzados. ¡Qué peste a humedad y tiza tenía la sotana! (35).

En el filme, esta oscilación levemente proustiana de la novela se traduce en parcelación de la historia. Aprovechada al máximo la disposición temporal del «diario sin fecha siquiera» que se diseña a través de las asociaciones casuales o emotivas, en el filme se procura la coherencia a través de los títulos que dan inicio a cada segmento; fuera de ello, si algún factor se prioriza para la elaboración espacio-temporal es la verificación del devenir sinuoso del protagonista. *Memorias...* reviste al personaje de Sergio Carmona de una marcada individualidad dramática. Un punto en el plano que es cortado por infinito número de rectas. Conforme marcha la fragmentación, el *collage*, las frecuentes líneas de fuga que atraviesan el filme, se opera una fuerza centrípeta que termina por volcar ese campo de entrecruzamiento cultural hacia el protagonista, el eje de fuerza dramático.

Así vemos que la temporalidad presente de Sergio es circular e inconclusa, como la de Malabre, que decide suprimir las fechas de su diario. Percibimos un tiempo discursivo que se dilata a saltos inconexos, como si la historia pudiera eternizarse o durar el tiempo de vida del personaje. Es la temporalidad del héroe existencialista: Sísifo y el tiempo infinito, el tiempo circular donde no hay inicio o puerto de llegada, solo continuación, un acto de vida reiterado. Este personaje que ya en la novela decide

no poner fechas y asumir el tiempo como una fluencia de vida, subjetivo y vinculante, sin hacer concesiones a su linealidad física, demuestra una particular «caída al vacío», a la «nada» que será acrecentada por los impedimentos del subdesarrollo.

En la concepción de la circularidad tiene un peso fundamental la repetición de escenas, la variación del emplazamiento ocular con respecto a un acontecimiento que, ocurrido en un tiempo determinado, hemos de percibir dos veces en el filme. El protagonista escucha grabada una conversación con su mujer que será ya no solo oída sino visualizada más adelante. Preparado el público por lo que ya ha escuchado, puede apreciar mejor la frivolidad y la teatralidad de Laura, su histeria creciente, sus movimientos de actriz exagerada en medio de la discusión matrimonial. Con el paso de la película este tipo de «eco» dentro del discurso se hará frecuente.

La percepción cíclica de retroceso temporal ampara igualmente el discurso sobre el cometido de la memoria. La memoria hace al individuo y su recuperación está destinada al cincelado paulatino del personaje. El presente lo sitúa en un momento excepcional, de ajuste, pérdida y curiosidad, que descompone su cotidianidad en acontecimientos circunstanciales; y la vuelta al pasado supone una tentativa de «ordenamiento» vital a través de algunas coordenadas sobre su adolescencia, juventud, primer amor, relación conyugal. Cuando Sergio vuelve sobre el pasado retorna a un tiempo cercano, apenas concluido, así que la crítica a los días extraviados es la crítica a su propia vida.

De ahí que los segmentos dedicados al pasado del personaje involucren activamente la diversidad de los puntos de vista y su combinación para la construcción del discurso filmico dialógico. La vuelta atrás pasa por el filtrado afectivo de Sergio, pero se articula con la intervención de otras perspectivas cognitivas o conceptuales externas que garantizan la observación intelectual –y no solo emocional– sobre el pasado. El auto-examen crítico que el personaje de la novela realiza sobre sí mismo, así como su incertidumbre y su vocación para el análisis, han sido trasladados a la película y soportan esta variedad de puntos de vista –a veces inarmónicos y, por ello, mucho más productivos– que se utilizan para la narración de los eventos pasados.

Cuando Sergio relata desde el presente cómo se frustra su relación amorosa con Hanna, el punto de vista se moviliza para provocar en el espectador, a un tiempo, reacciones emotivas y de cierta distancia crítica. Se activa el desplazamiento desde la «juventud plena de ilusión» hacia la «juventud sojuzgada» ante el «deber ser» de la clase media, del disfrute de Hanna a la pérdida de Hanna; todo ello tratado sobre las claves del recuerdo de Sergio pero con la evidente intervención de la mano autoral o de la voluntad enunciativa del «gran imaginador», en términos de Gaudreault y Jost.²

El personaje comienza a recordar cuando camina frente al colegio donde estudiaba la muchacha. La música nostálgica indica enseguida la analepsis, acompañada del fundido encadenado que coloca sobre una vista del edificio y la imagen del cartel de Lenin que ahora cuelga por delante del nicho de la virgen, la imagen correspondiente al pasado. La escena es visualizada externamente, pero la voz de Sergio ofrece su punto de vista y la música compromete al espectador con el filtrado emocional del protagonista: «Hanna es lo mejor que me ha sucedido en la vida, de eso sí estoy seguro». La ocularización externa funciona dentro de los límites de la convención ficcional para la representación del recuerdo, aunque no podemos dejar de advertir que la persistencia de la cámara sobre los iconos del pasado y el presente –la virgen y el rostro de Lenin– situados lejos del campo visual del personaje, acotan un punto de vista conceptual que oscila entre la posición ideológica de Sergio y la autoridad de un nivel más amplio de enunciación.

A medida que transcurre el relato, el punto de vista se desplazará con mayor frecuencia entre Sergio y la enunciación primaria. «¿Cómo dejé que se fuera, cómo no corrí tras ella?», dice el personaje y de la música de Brouwer –permanentemente asociada a sus estados de ánimo– pasamos al «Largo e pianissimo sempre» de la *Primavera* de Vivaldi, obra cuyo «Allegro» ya había sido utilizado para acompañar la fantasía de Sergio sobre su sirvienta. Lo vemos besar a Hanna en el ambiente natural de las márgenes del río Almendares. Con largas tomas de

² Cfr. André Gaudreault y François Jost: Ob. cit.



Donde se reúnen los milicianos antes se educaban los adolescentes con los curas, y sobre el nicho de la virgen cuelga la imagen de Lenin. A través de Sergio y su memoria se reinserta el pasado en el presente, mientras que el «fundido encadenado» coloca al espectador en la posición de quien presencia el cambio.

los árboles y el río que ofrecen una visualidad de la naturaleza rayana en el romanticismo, hasta ahora no empleada en el filme, la configuración espacio-temporal indica, más que una vuelta al pasado, una figuración o percepción desiderativa: el deseo de Sergio sobre su sueño trunco.

Al final de la secuencia escuchamos la voz del protagonista mientras repasamos su historia de amor con la muchacha alemana a través de fotos fijas: «Teníamos planes, yo iba a ir a Nueva York, iba a abrirme paso con ella. Todavía quería ser escritor y ella creía en mí». Las fotos fijas devuelven la historia fragmentada, explícitamente manipulada por la primera instancia enunciativa, que «rompe» el recuerdo en piezas estáticas, como de naturaleza muerta, cuando antes lo hemos podido apreciar con toda la vitalidad del movimiento. En primer lugar aparecen las fotos de Hanna en Nueva York, con lo cual el punto de vista externo juega a usurpar el punto de vista subjetivo de Sergio: ese es «su» recuerdo de Hanna a partir de entonces, una memoria hecha de fotos en la ciudad, de parcelas que, cada vez más, hacen de la joven una extraña en aquel lugar que no han compartido juntos. «Entonces fue cuando mi padre me regaló la mueblería», dice Sergio e irrumpe la música inarmónica, hecha de notas de guitarra e instrumentos de viento, indicativa de violencia, de frustración, de angustia. Esta escena es percibida desde fuera y con una marcada intención crítica: vemos el oficio del cura en la inauguración de la tienda, la madre del personaje elegantemente vestida, el padre, los amigos, el propio Sergio, todos en la ceremonia que lo inicia en el mundo de los negocios, de la oficina y las cuentas, de la gestión solvente. Al mismo tiempo, los primeros planos del rostro de Sergio, la música, la iluminación con demasiado contraste, comprometen al espectador con el malestar del personaje, su aceptación y su renuncia.

Mostrar, fijar el pasado del protagonista es sumamente relevante para un filme que, podríamos suponer, se articula como un juego de planos en una pintura; en este caso, el fresco de dos décadas colindantes en la Cuba contemporánea, marcadas por una revolución que supone, temporal y políticamente, el principio de una y el final de la otra. El pasado cercano y el presente plantean sus fronteras, pero esto no evita que concurren,

como en el lienzo, a establecer simultáneamente los hitos de la narración. La revolución es un proceso de lucha armada que culmina con la victoria y la imposición del cambio radical en la orientación político-gubernamental. Como toda proyección ideal de configuración nacional genera nuevas formas de subalternidad, nuevas zonas de marginalidad social. A la par del ascenso de la figura del obrero, del estudiante universitario y el intelectual comprometidos, del campesino o del miliciano, viene el descenso del burgués que mira por sus intereses pecuniarios, del afeminado, del ocioso y el extravagante, del culterano hedonista, del religioso rancio, casi siempre asociados al poder económico de la clase media.

Como epígrafe a su novela *El cataclismo*, Desnoes citaba las palabras de Fidel Castro: «Una Revolución es un cataclismo social; también es el pueblo desbordado una Revolución que lo inunda todo, lo invade todo y también es capaz de arrasar todo lo que se le ponga delante y todos los obstáculos que se le pongan delante».³ Así definía su líder el movimiento revolucionario que contaba con las grandes masas de los humildes y reubicaba socialmente a los pudientes, mientras reducía considerablemente, al menos del espacio público, los signos que la burguesía cubana ostentaba hasta el momento. En el epígrafe incorpora Desnoes las siguientes palabras del propio Fidel:

¡Qué gobierno tan estúpido que no sigue importando diez mil automóviles todos los años! Y ¡qué triste va a estar La Habana sin esos Cadillacs «colas de pato», tan bonitos, tan flamantes, cada fin de año, cuando ya empezaban a venir las nuevas líneas! ¡El pueblo contempla entristecido cómo ya no hay Cadillacs del último modelo, cómo no sabemos la forma que tienen esos carros de lujo!⁴

La ironía visible de la frase denuncia la frivolidad de los apoderados cubanos frente a las necesidades de los trabajadores. Los automóviles estadounidenses comprados en Cuba por la burguesía en la década del cincuenta daban muestra de la

³ Edmundo Desnoes: *El cataclismo*, p. 7.

⁴ Ídem.

modernidad y la competitividad de sus miembros.⁵ Baste recordar como Pablo insiste en lo maravillosos que son los últimos modelos de «carros americanos» –«motores con unidad sellada, dos bujías, garantía por dos años. Si se rompe te traen otro, no hay que arreglarlo»– justo antes de que Sergio apunte que la gente le parece cada día más estúpida. «¿Yo era como él antes?» –piensa Sergio mientras despidе al amigo en el aeropuerto y quedan incomunicados a través de un cristal–, «Es posible. La Revolución, aunque me destruya, es mi venganza contra la estúpida burguesía cubana, contra los cretinos como Pablo. Me doy cuenta de que Pablo no es Pablo sino mi propia vida. Todo lo que yo no quiero ser».

Entre tanto los signos externos cambian sus connotaciones, la persistencia de la memoria reinserta el pasado en el presente. La secuencia que sigue a las últimas reflexiones de Sergio en el aeropuerto –«Es bueno verlos partir, como si me los sacara de adentro. Mantengo la lucidez, una lucidez desagradable, un vacío. Sé lo que me pasa pero no puedo evitarlo. Él y Laura y todos»– remite directamente al pasado a través de una evocación del personaje al caminar frente a una casa que es abandonada por sus miembros, evidentemente de clase burguesa. La Revolución supone el vértigo de mirar sobre el abismo de un pasado que el personaje desprecia, pero que ha fundado su personalidad, sus costumbres, sus amigos, sus parejas; difícilmente olvidables, como cualquier fragmento de la nostalgia personal: «aquí vivía Francisco de la Cuesta... teníamos ocho, diez años, ¿dónde estará ahora Francisco?» La cámara nos ha conducido por la entrada, el jardín, hemos visto el automóvil de lujo, los niños jugando en el gran patio. Acto seguido vemos la imagen de un espacio colmado de milicianos que se funde con la entrada al patio donde los adolescentes juegan básquet con un cura: «cuando estábamos en la escuela los curas siempre tenían la razón» –comenta Sergio–

⁵ En el discurso pronunciado en la apertura del X Congreso de la CTC el 18 de noviembre de 1959, Fidel analizaba los gastos que por importaciones de automóviles se producían en el país, que alcanzaban los 35 millones de pesos cada año.

«entonces ellos tenían el poder». En la secuencia, un amigo le muestra el dibujo torpe de un desnudo femenino mientras reciben una clase; apenas el joven Sergio lo toma en la mano son sorprendidos y castigados. El Sergio maduro se deja escuchar: «Yo no había hecho nada pero era igual. Comprendí entonces la relación entre justicia y poder».

El ordenamiento de estas secuencias nos predispone para la comprensión del personaje y del proceso que vive como individuo. El desprecio presente por los de su clase, el alivio experimentado por Sergio, no es, únicamente, un rasgo de su personalidad misantrópica. El pasado es un poderoso pretexto para que él reaccione de tal manera. En el aeropuerto Sergio abre una serie de expectativas dramáticas sobre sí mismo que podemos llenar parcialmente con la secuencia que sigue inmediatamente. Así, el fragmento en el que Malabre recuerda su experiencia de estudios en el colegio de la Salle es tramado en el filme con una funcionalidad dramática particular: la de constituir a través del pasado esa lucidez presente que el personaje experimenta en el aeropuerto, mientras ve a los amigos partir.

El mayor drama del hombre/Sísifo es el de la lucidez, el momento en que sigue la piedra colina abajo y comprende que sus esfuerzos son en vano. Con cada recuerdo Sergio se hace más lúcido, sabe lo que le pasa y declara que no puede evitarlo. Al menos, quedándose en Cuba logra deshacerse de una parte de su malestar social entre la «estúpida burguesía», pero eso no garantiza que el subdesarrollo, el mal mayor de la isla que habita, no lo embargue nuevamente de decepción y miseria. La Revolución lo ha conducido al punto más álgido de su lucidez y su *pathos*: el del hombre que debe reinventar su vida sobre nuevos derroteros, dejando de lado un pasado mediocre de treinta y ocho años; a la vez abocado a tal empresa en un contexto que lo sofoca —he aquí una circunstancia de tintes trágicos para Sergio—, pues la Revolución, que ha dinamitado muchas cosas, no puede hacerlo de inmediato con la condición subdesarrollada del país; de hecho, la apertura que ha brindado a las clases más bajas parece acentuarla.

En la novela se señala la subsistencia de los nombres en el recuerdo de Malabre: las Dominicas Francesas, St. George, La

Salle, nombres de escuelas privadas que solo permanecen en la memoria. En el filme, sin embargo, es mucho más enfático el cambio a través del fundido encadenado: donde ahora se organiza un grupo de milicianos, antes se educaban los niños con los curas. El pasado se disuelve y solo puede recuperarse a través del recuerdo. Sin embargo, el filtrado emotivo de estas escenas no suele distanciar al espectador del personaje sino, por el contrario, suele crearle un puente de comunicación afectiva con el uso de la música melancólica –y antológica– de Leo Brouwer. Según el propio Brouwer, Titón le «pidió exactamente lo que quería en música para sus películas»;⁶ así es que cabe apuntar la intencionalidad marcada del director en la nostalgia del personaje sobre los tiempos perdidos.

La unificación de las imágenes dedicadas al pasado es aportada por la música: *leitmotiv* que ofrece cohesión narrativa y que enlaza perspectivas afines en segmentos narrativos distintos.⁷ El filtrado que indica las asociaciones de la memoria afectiva está dado por la música, la exposición de la nostalgia de Sergio es reforzada por ella y el compromiso emocional del espectador –el fundamento artístico de la comunicación efectiva con el público, según Eisenstein– será provocado, en buena medida, por la música aplicada a las escenas correspondientes a los recuerdos del protagonista. De manera que las perspectivas que ofrece la película sobre el pasado de Sergio van y vienen de la exhibición del cambio a la recuperación individual de la memoria, de la satisfacción por el cambio a la pérdida de coordenadas que el personaje experimenta. Si algo hace coherente estas oscilaciones es la valoración provocativa, tanto de la postura narrativa del personaje como de la enunciación primaria del discurso; ambos, niveles narrativos alternantes o simultáneos, confundidos a veces en uno solo, a lo que contribuye sustantivamente el sonido y las notas melódicas de Brouwer.

⁶ Frank Padrón: «La música es como el agua o el amor. Entrevista a Leo Brouwer», p. 15.

⁷ Gaudreault y Jost señalan cómo el sonido empleado a manera de *leitmotiv* se hace significativo de una acción o motivo determinados. (Cfr. André Gaudreault y François Jost: Ob. cit., p. 38.)

En la exposición del proceso narrativo, Alea logra la combinación efectiva de la contaminación emocional con el extrañamiento consciente, dos recursos que difieren en sus plataformas teóricas –Eisenstein y Brecht–, pero que el director utiliza con habilidad, una vez que los hace depender de una dramaturgia propia para su película. La realidad reinventada como juego, operada conscientemente como discurso, así como la contaminación de la ficción con la «vida misma», son puntos de partida creativos que asisten a la propuesta del realizador. En 1982 Alea explicaba que tanto «el sentimiento, la identificación con el personaje y el éxtasis y de otra parte la razón, la actitud crítica y la lucidez, son momentos necesarios» en la concepción de la obra cinematográfica y del espectáculo.⁸ Si bien el planteamiento teórico explícito de esta estrategia es posterior a *Memorias...*, su ejecución puede percibirse claramente en el filme, donde diversos elementos engarzados contribuyen al diseño conmovedor del personaje y, al mismo tiempo, apelan a la intelección distanciada del espectador.

Con frecuencia se ha observado que en el filme *Memorias...* el discurso disloca la continuidad narrativa de la historia. La estrategia discursiva en *collage* atomiza el tiempo y el espacio y los desplaza desde su sentido físico hacia un sentido lúdico, ofrecido desde la enunciación. La ruptura de la linealidad de la historia es provocada por la inserción continua de materiales varios, con una alta carga de reflexividad intramedial.⁹ En *Memorias...* asistimos a la inclusión de prensa, reportajes,

⁸ Tomás Gutiérrez Alea: *Dialéctica del espectador* (1982), p. 56.

⁹ Ágnes Pethö hace notar que existe una relación «inter-medios» que cuaja en el propio lenguaje cinematográfico a la que es pertinente llamar «intramedialidad». En el proceso de gestación y en la exposición final de una obra de naturaleza artística híbrida, como lo es el filme, cobran relevancia no solo los textos sino los medios de expresión involucrados, responsables de organizar signos y estrategias comunicativas propias. La dinámica lingüística del texto fílmico se funda en sus vínculos intramediales, según Pethö, una vez que la película «es un texto multimedial *par excellence*, que puede incluir cualquier otra forma de comunicación». La reflexividad intramedial supone, además, la exhibición en la superficie discursiva de la condición multimedial del cine. (Cfr. Ágnes Pethö: «Las figuras reflexivas de la intermedialidad en la película. El cine en el espejo de las artes/ las artes en el espejo del cine».)

noticieros, carteles, fotos de archivo, que tributan al universo de la ficción y, a la vez, lo rebasan. La prensa que Sergio lee, por ejemplo, describe el ambiente noticioso en el que está inmerso, el espacio y el tiempo inmediatos, el aquí y el ahora; lo que no impide que cobre relevancia independiente.

A través de la prensa Sergio incorpora parte de la realidad exterior a su tiempo de ocio, pero los fragmentos seleccionados –principalmente del periódico *Revolución* del 22 de octubre de 1962– propician una especie de extrañamiento dramático con la complicidad del espectador. La mayoría de los textos, ajenos a los sucesos de la historia, nos informan sobre la miscelánea de ideas que circulan alrededor del personaje. El didactismo llama la atención en un fragmento dedicado a ilustrar sobre la contaminación del tétanos, y el simplismo ideológico, en otro fragmento que indica un material para recortar y pegar en el mural del centro de trabajo. Aparecen problemas de índole urbana, noticias sobre la emulación o el nacimiento de unas trillizas. Apreciamos la mezcla de información diversa que no solo nos llega a través de la mirada subjetiva de Sergio, pues el primer plano que exhibe los fragmentos de la prensa a pantalla completa recoloca en el espectador la responsabilidad de las consideraciones críticas sobre lo observado:

Inesperado regreso de Kennedy a Washington/ Apodérase de la capital de EE. UU. un ambiente de histeria bélica/ Pese a la reserva oficial se hace evidente la inminencia de una decisión yanqui contra Cuba.

Perro con dos corazones/ Moscú. Octubre 22. (TASS)/ Hace ya cuatro meses que el perro «Grishka» vive con dos corazones. El segundo corazón y los pulmones se tomaron de otro perro. Hizo el injerto el conocido cirujano soviético Vladimir Demijov.

Palabras de Mao Tse Tung:

Los intentos de solucionar los problemas ideológicos y el problema de lo correcto y lo erróneo por medio de órdenes administrativas y con métodos coercitivos no son sólo vanos sino también perniciosos.

¿Por qué no arreglan el balcón donde vivo? En siete ocasiones he reportado al departamento correspondiente de la Reforma Urbana, que se cayó un pedazo y el resto está todo desprendido. Como no tengo los medios ni instrumentos de trabajo para resolverlo quisiera saber qué hago.

Gilberto Calzadilla

Manrique No. 255

Alea no desaprovecha la posibilidad de «colgar» estos recorres de periódicos como si se tratase de carteles brechtianos. Al ser proyectadas las noticias como textos propios del filme que apelan al espectador, la palabra escrita obtiene su autonomía, fija su recepción más allá de la historia narrada y aleja por unos segundos al espectador de la historia primaria. Las palabras de Mao Tse Tung –que junto a Lenin, Marx, Engels, Martí, era frecuentemente referido en la época– aluden directamente a los comportamientos autoritarios de las direcciones administrativas; la situación del balcón que se derrumba a pedazos alerta sobre el desentendimiento estatal de la penuria urbana y ciudadana. Abocados a la Crisis de Octubre, se mezclan en la prensa las informaciones más variadas. La incertidumbre del Malabre novelesco, sus consideraciones sobre el absurdo y la desproporción de las cosas ante la inminencia del hongo nuclear –«Siento que todo es desproporcionado. Nosotros y el resto del mundo. La energía nuclear y mi apartamento. Todo es desproporcionado» (58)–, son trazadas en la película, si se quiere con un toque de ironía, a través de las informaciones reales que aparecieron en la prensa del momento. Finaliza el repaso del periódico con la historieta de Chago. La imagen de Salomón aplastado por el signo de interrogación, acompañada de un sonido simpático, como de golpe súbito, puede corresponder perfectamente a la indeterminación de Malabre en la novela: «Me dejé arrastrar. Otros están decidiendo mi vida. No puedo hacer nada. No tengo control de nada. Si me acuesto a dormir puede que ya no me levante» (58).

El 22 de octubre de 1962 es también el día en que Kennedy hace las declaraciones que intensifican la Crisis de los Misiles. Esta vez la mezcla del acontecimiento histórico con

las más extrañas o domésticas informaciones que se brindan en la prensa –expuestas en pleno silencio, echando mano a la poética del absurdo, sin un comentario que «ordene» la comprensión del conjunto para el espectador– prelude la circunstancia de angustia y crisis personal en la que se verá inmerso Sergio. Los textos publicados en la prensa revolucionaria, tan ajenos a sí mismo a pesar de reproducir su contexto inmediato, lo devuelven con certeza a su posición de extraño: un extraño frente a la posibilidad real de la muerte, que se ve atrapado en el peor momento, en el peor lugar y en la peor de las posiciones durante la Crisis de Octubre, dada su actitud especulativa y su falta de fe.

Los espacios entre los que circula Sergio tributan, como los tiempos, a su configuración caracterológica. Buena parte del espacio en la película está diseñado según las divergencias que establece el protagonista con el resto del mundo y según indican las mudanzas espacio-temporales subjetivas que ya aparecen en el personaje de la novela. A menudo se encuentra Sergio entre la dimensión física y la imaginaria del espacio, entre la realidad y el deseo. La Venus de Boticelli lo transporta hacia el río donde sumerge a Noemí amparado por la melodía del «Allegro» de la *Primavera* de Vivaldi, o hacia su propia habitación donde la joven aparece desnuda sobre la cama. Pero los espacios imaginarios son prontamente sustituidos por los espacios reales. El bautismo no era como él lo había fantaseado, Europa queda muy distante y ni siquiera puede vivir el fragor de una aventura en las verdes colinas de África. A cambio, está rodeado por el subdesarrollo que deshace sus referentes y vulgariza sus sueños.

Apunta Eugenio Marrón sobre Luis Dascal que la «educación sentimental» del personaje transita a la manera concebida por Flaubert para Frédéric Moreau, «testigo de inflamadas coyunturas donde se entrecruzan la plaza, el salón y la alcoba».¹⁰ En el caso de Sergio podríamos identificar su paso por estos tres espacios funcionales: la plaza que corresponde

¹⁰ Eugenio Marrón: «Un testigo, un observador, un juglar», en Lisandro Otero: *Trilogía cubana*, p. V.

a las calles, al espacio público, al «afuera» de las consignas; el salón, que estaría representado por los espacios de interlocución con Pablo: el cabaret, el carro, la piscina; y la alcoba, dada por el espacio íntimo del apartamento compartido con Laura, Noemí y Elena. Intercalados, estos espacios permiten al protagonista una evaluación amplia del medio en el que se mueve, así como el establecimiento de los vínculos asociativos con el pasado.

Cuando Pablo habla con Sergio en el carro dice que él lo único que ha hecho toda su vida ha sido trabajar como un animal; sobre esta última frase se produce un corte hacia la piscina y allí lo vemos plácidamente y lo escuchamos: «te imaginas a Anita, tan buena como está y todo, tiene la barriga llena de frijoles negros, hoy la vi almorzando en La Terraza». El enlace de su autoevaluación como un miembro trabajador de la sociedad con esa «estampa» donde predomina el ocio y el comentario frívolo, carga de ironía la secuencia. Los espacios compartidos por Pablo y Sergio nunca han sido espacios de trabajo sino de conversación y laxitud, funcionalidades que pudieran ser atribuidas –con un sentido figurado, traslaticio– al espacio del salón: allí se afilian los miembros de una clase específica, se habla de política, de negocios, de mujeres. La alcoba, por su parte, es un espacio de intimidad y resguardo, donde el personaje vive algunas situaciones eróticas e imagina otras, le es dado el poder de la manipulación y lleva el control de sus acciones. Y la plaza es el lugar donde se produce la confrontación entre el individuo y el flujo de la multitud. Es un espacio que no puede abarcar el personaje, aunque de él se sirve para explicar el alcance de la realidad que lo rodea y las dominantes políticas del momento que vive.

La plaza es el lugar de los desfiles y las movilizaciones populares, donde se exhibe el cambio ideológico, la afirmación de los discursos y donde cuajan las manifestaciones performativas de la Revolución. No es extraño que Alea considerara este período como altamente «espectacular», en su sentido más amplio, como un momento en que la realidad cambiante se «muestra», se «imagina» y se «construye» al unísono. A medida que se suceden los acontecimientos, que se traman



Los espacios funcionales del «salón» para la clase media –el automóvil, el cabaret, la piscina y finalmente el aeropuerto– son los espacios de interlocución de Sergio y Pablo.

las coordenadas públicas de la revolución en el poder –lo que Sartre definía como la correspondencia vivamente articulada entre la masa popular y el líder que, a través de un diálogo directo y ascendente, producía «la radicalización del pueblo por medio de sus jefes y de los jefes por medio del pueblo, es decir, las clases menos favorecidas»¹¹ se hilvanan las dominantes de representación del proceso. El imaginario de la Revolución se nutre de los iconos de la insurrección armada, de un tipo de lenguaje simbólico que se establece desde el descenso de los barbudos y el desbordamiento de la «masa» sobre el espacio urbano, hasta la gestualidad y la naturaleza del líder. La determinación innegociable, así fuera ante la muerte, la virilidad del brazo recio, el tono de voz conminativo, se ofrecen como los atributos del nuevo ciclo político y así los veremos expresados tanto en la literatura como en el cine de la década del sesenta.

En *El cataclismo*, Desnoes emplea el capítulo trece, «¡Qué se vayan!», para la representación de un discurso de Fidel Castro en la Plaza de la Revolución. Describe minuciosamente sus movimientos en la tribuna mientras inserta fragmentos del discurso y relata lo que transcurre con otros personajes entre la multitud. El *entusiasmo* del orador se trasmite al público. Los hombres y mujeres escuchan admirados al líder que continúa su discurso bajo la lluvia, que habla con vigor y se balancea en el podio, agarrado con las manos a los bordes de la tribuna. Mientras, el personaje de Evelio siente la cercanía de Migdalia, la joven sirvienta mulata que vive por vez primera una manifestación política. Con cada aplauso ella lo golpea suavemente con la cadera y él le advierte que está «más descarada», así que la llevará a menudo a las concentraciones. Alguien vende refrescos y mueve las monedas dentro de un mugriento delantal gris. Los orines infantiles se riegan cerca de sus pies. La masa radicaliza su voz con el grito de ¡paredón! para los contrarrevolucionarios y la muchacha mira con reservas a su alrededor antes de decidirse a aplaudir, porque teme ante la idea de promover la muerte de los otros.

¹¹ Jean Paul Sartre: «Ideología y revolución», p. 6.

Eros y Thánatos se dirimen en la plaza, donde el pueblo reclama la radicalización justiciera y a la vez olvida su responsabilidad a través de asuntos más domésticos. Se intercala el estilo épico de la retórica revolucionaria con los intereses particulares de dos personas cualesquiera. El clímax del discurso se combina con el anticlímax de las funciones vitales, fisiológicas –carnavalescas, casi al estilo de Rabelais– del sexo, la bebida y la orina. Así, el espacio público se vuelve «coincidente», una zona donde se infiltran las experiencias personales dentro de la experiencia colectiva y viceversa; donde se define y se disipa, alternativamente, la «homogeneidad» del pueblo. Con este capítulo, Desnoes intenta atrapar la singular dinámica de la plaza pública: sujetos que trepidan en una sola voz para de inmediato retomar su singularidad y conservar sus perfiles específicos, sujetos variables que lo mismo se apresuran a demostrar su ardor político que se repliegan a su vivencia íntima dentro del anonimato asegurado por la multitud.

En el filme, la comparecencia de Fidel transmitida por la televisión, los carteles, el periódico, las vallas antes dedicadas a la publicidad y ahora a la representación de los eventos que pautan el proceso revolucionario, grafican la ubicuidad de un movimiento que se ofrece continuamente a la visibilidad y que «actúa» manifiestamente sobre y desde las esferas públicas. El espacio de la calle como zona de intercepción ciudadana, ahora fundido al espacio de la plaza, visibiliza el proceso a través del pulso popular: los carteles escritos directamente sobre las paredes, los uniformes de los milicianos, el logotipo de los CDR y, quizás el ejemplo más contundente, la «conga militante» donde confluyen el jolgorio popular y la filiación socialista, conforman los ambientes citadinos que rodean al personaje protagónico.

En el marco abrupto de los sesenta, los espacios funcionales entre los que se movía la clase media pierden sus límites y su definición se disipa. Las experiencias del salón se destinan al pasado, una vez que sus miembros se van marchando; la plaza se infiltra en la alcoba a través de los segmentos noticiosos por la televisión, la radio, el periódico, o a través de potestades emergentes como las del inspector de vivienda y la

responsable del CDR que llegan hasta la casa de Sergio para realizar un censo. En el último caso, el sentido interventor de la visita queda marcado por la suspicacia y el tono acusador de la responsable del CDR, que lanza miradas y preguntas con las que, a las claras, intenta juzgar al personaje: «¿Y usted no trabaja?, ¿y de qué vive?», interpela a Sergio sin medias tintas y observa el salón, el espacio físico que denuncia su estatus de clase.

Quizás haya sido la concepción del espacio físico en el texto escrito la zona de silencio que le brindara más posibilidades de re-creación al director cinematográfico. Según nos hace saber Desnoes en su «Epílogo para la gente nueva», su intención había sido crear una novela que tradujese en primer lugar la intimidad del hombre, la subjetividad del individuo; de manera que nos enfrentamos, a través de la narración en primera persona, a un viaje interior antes que a una noción clara de los espacios exteriores.

La configuración espacial del filme resulta de la voluntad interactiva del personaje, de su inclinación a la descripción crítica de todos los entornos y sus dinámicas culturales. Podríamos distinguir el diseño de un espacio íntimo, dominado por el personaje, y de un espacio público, antes dominado por el discurso cultural capitalista y ahora por el cambio revolucionario; dos disposiciones primarias que se verán incrementadas por los desplazamientos hacia los espacios del pasado, vinculados por los recuerdos personales del protagonista, y hacia los espacios de la memoria histórica que son privilegiados en el filme.

He aquí que se configura una espacialización de lo íntimo para mostrar y asimismo construir al personaje de Sergio. El protagonista literario ya hacía de la casa su territorio preferencial, dominio en el que escribe sus memorias, seduce a sus mujeres y mantiene a salvo sus costumbres: «Prefiero los objetos a las personas. Por eso no me siento tan solo en la casa: los sillones, los libros, la cama, las sábanas limpias, el refrigerador, la bañadera con agua fría y caliente, el azúcar, el café, los cuadros y todo lo que hay regado por los cuartos –todo eso me acompaña» (16).

Cuando visualizamos por primera vez el apartamento de Sergio la cámara hace un recorrido lento sobre el interior y nos ofrece en detalle el «lujo pequeñoburgués», el hálito de vanguardia decadente, los libros de arte, las revistas, la máquina de escribir y el ya iconográfico telescopio, así como los residuos de Laura: sus lápices labiales, sus joyas y sus prendas de vestir. Todo ello comprendido en una dimensión sustantiva de los objetos.

Sergio tendrá una relación especular con aquellas cosas que lo rodean, relación de correspondencia que tipifica al «sujeto burgués», puesto que la emergencia de los objetos asociados a la representación del hombre deviene cartografía espiritual, psicológica o caracterológica del sujeto moderno. Roland Barthes señala la importancia que se le adjudica al objeto en las láminas de la Enciclopedia, durante la Ilustración francesa. La presencia del objeto fijaba la presencia del hombre en un paisaje, el inventario de las cosas conocidas suponía su apropiación. Es este un precedente en la cultura occidental que derivará en la identificación que propugna la literatura en los siglos XIX y XX entre el hombre y las cosas de las que se sirve cotidianamente. En una lectura primaria se ajusta esta identificación al valor de la tenencia. Luego, es significativa porque expresa la traslación que el hombre contemporáneo realiza de los índices espirituales e ideológicos, la reproducción y expansión simbólica de sí mismo, hacia el objeto concreto.

Lo que vemos en pantalla es un catálogo representativo de «Sergio», cuya presencia reconocemos por un silbido que sirve de fondo a la exposición de su espacio íntimo. El telescopio, solía decir Alea, corporeizó la imagen del hombre despegado del contexto que ya se había prefigurado en el guión. Son todas esas cosas, en el interior del apartamento, las que seducen a Elena, que entra y observa a su alrededor con una mirada ambigua, entre reticente y satisfecha. Las cosas olvidadas de Laura prefiguran su personalidad, la sustituyen cuando Sergio escucha su voz grabada. «Los objetos que utilizaba y la rodeaban eran tanto parte de ella como su propio cuerpo», dice Malabre en la novela: «con todo lo que dejó hasta puedo volver a hacer el amor con ella» (15).

La memoria de los objetos pone de manifiesto la naturaleza fetichista del personaje, apunta Restom, pues a través de

ellos Sergio rememora la carnalidad de Laura y hace una «clasificación» del personaje de Hemingway en su visita a la Vigía. Ciertamente, no podemos pasar por alto el fetichismo del personaje, su inclinación al disfrute y al recuerdo a través de una media frotada entre sus manos o a la manipulación de un creyón de labios. Acaso por eso seduce a Elena mientras lleva un vestido de Laura puesto. A fin de cuentas, el personaje de Malabre ya había descrito esta sustitución como tremendamente erotizante. Los objetos enlazan a Sergio con el pasado, con lo que resta de su propia vida hasta el momento. Son el reducto de una manera de ser, de ornamentar, de consumir y de mostrar, que se transformará a partir de la subversión social y la depresión económica. «Vestir» a Elena como Laura supone, además de un paso para facilitar su seducción, un recurso simbólico por el cual Sergio establece una continuidad en sus gustos e inclinaciones; intento que se frustra cuando trata de educar a Elena como lo había hecho con su mujer.

Ese mismo espacio íntimo que había sido refugio para el personaje se convierte, durante la Crisis de Octubre, en un espacio de clausura, una trampa sin salida que profundiza sus temores. Por la radio escucha las palabras de John F. Kennedy, por el televisor las de Fidel Castro: son el prelude de una contienda bélica jamás protagonizada por una isla caribeña en el siglo xx; y el filme termina con el personaje en medio de la expectación y la angustia entre las paredes de su apartamento. En estos años de subversión los límites se pierden; el retroceso hacia el espacio propio en busca de refugio, ante la impronta de los acontecimientos históricos, es una mera ilusión. Para Malabre llega el momento de cobrar conciencia sobre los peligros reales que le ha acarreado permanecer en la Isla:

Yo he visto las ciudades alemanas después de la guerra. Las ruinas como muelas cariadas en Berlín y Hamburgo. La gente chiquita, insignificante, respirando entre los escombros. Los mutilados. El hambre y el miedo y la pequeñez del hombre. No saben lo que puede pasar. Son unos locos. Tienen una serenidad admirable (57).

Malabre imagina su apartamento en ruinas, La Habana vuelta polvo, la isla entera hundida bajo el mar Caribe: «pasarán los barcos por encima y dirán: “Aquí estaba Cuba.”» (59). Vive en la Isla y morirá como todos los demás, entre las ruinas de El Vedado, convertido en ceniza, en polvo, en vapor de agua. Quedarse en el apartamento poco vale, cualquier ruido es el fin del mundo: un motor que arranca, una puerta bruscamente cerrada. La confusión íntima del personaje está dada por la invalidación de su singularidad frente a los bombardeos, que no harían distinguir de clases o inclinaciones políticas.

La dualidad entre el espacio privado y el público se articula en la película, como en la novela, dentro del contexto específico de la Revolución Cubana. Y nada más propicio para situar al sujeto como epicentro dramático que una relación de tensión entre su expresión como sujeto individual y la apropiación de los espacios públicos, asumida por la colectividad. Es este un conflicto que ha de cobrar dimensiones simbólicas atribuidas a la distribución espacio-temporal en el filme.¹² Pero sobre todo, las variaciones semánticas que ofrece el juego audiovisual entre el apartamento de Sergio y la ciudad alcanzan a delinear la asimetría social del personaje.

Sergio es un comentarista aguzado, como señalaba antes, pues su propósito «vital» es consumir la realidad, devolverla a través de la palabra y de su contrapunto con la imagen y el sonido. Su casa es reducto y expresión de la permanencia de sus costumbres; el espacio exterior, sin embargo, garantiza la ejecutoria verbal, el análisis sobre sus coterráneos, la subversión social, el subdesarrollo y las opciones del intelectual diletante a mitad de la sacudida social. Mientras el espacio cerrado del apartamento supone una cierta continuidad del

¹² Para Désirée Díaz: «la división dentro-fuera, sobre la que se articula todo el discurso social de la Revolución en torno a la emigración, queda reflejada entonces –de manera alterna– en el dentro-fuera de la geografía de Sergio. *Memorias...* invierte estas nociones tradicionales y entonces el dentro –en el apartamento del personaje– no es la inclusión sino la exclusión, en este caso la autoexclusión, el autoaislamiento; y fuera es la Revolución que se expande al ritmo de los vientos, al aire libre» (Désirée Díaz: «La mirada de Ovidio. El tema de la emigración en el cine cubano de los noventa», p. 41.)

pasado en el presente a través del individuo que no abandona el país, la ciudad es expresión del cambio revolucionario, es la «plaza tomada» que él atraviesa y observa como testigo. De alguna manera su casa pasa a un plano «ficcional», es una ficción referida al pasado, cuando el exterior es sin dudas la «realidad concreta», el inevitable presente, que se ha transformado de manera considerable y ha despejado los «signos burgueses» del espacio público.

El personaje novelesco necesita salir de su apartamento dúplex, donde se siente como en un pozo, a caminar por las calles de la ciudad; y esta es una acción narrativa que se traslada de forma muy aprovechable a la película. De ahí que la ciudad con toda su evidencia concreta, puesto que es filmada de forma documental, se convierta en el principal referente visual de Sergio. La ciudad es vista por el protagonista conjuntamente con la otra mirada de la cámara, aquella que, mientras acota las palabras del narrador/personaje, genera la pertinaz ambigüedad del filme. La película desenvuelve una estrategia narrativa para la construcción del punto de vista óptico, que simultanea la narración y la descripción individualizadas de Sergio con la intervención de ese otro emplazamiento narrativo –«extra-heterodiegético», en términos narratológicos– que completa las intervenciones del protagonista.

Alea había dispuesto de manera consciente tal estrategia, según indica, para crear «dos líneas de desarrollo que se entrelazan, dos focos de crítica, dos perspectivas, dos ángulos de visión».¹³ La ciudad, la calle, el espacio de efervescencia, son tomados lo mismo desde la mirada de Sergio que desde una mirada más abarcadora y expositiva, articulada por los movimientos de cámara, el montaje y la música. La realidad urbana está al alcance de la mano; pero Alea indica en el filme una lectura alternativa de ese entorno cotidiano, en algunos casos a través de un procesamiento de montaje que recuerda la conductividad semántica que propugnaba Eisenstein. La crítica señala con frecuencia, por obvio, el montaje entre las palabras de Sergio «la gente necesita que alguien piense por

¹³ Tomás Gutiérrez Alea: «Memorias de *Memorias*», ob. cit., p. 69.

ellos» y el corte a una valla donde aparece una imagen de Fidel. Alea llamaba la atención sobre las posibles «incoherencias semánticas» que se podían producir en el seno de la Revolución, sobre los peligros de crear un pueblo dependiente, obediente y mimético, un pueblo que despejara, irracional e irresponsablemente, la necesidad de crear una voluntad ideológica propia, cuando lo que se necesitaba era propagar la emancipación del pensamiento para así salir del subdesarrollo político.

El uso del montaje, según apreciaciones de Alea, es uno de los recursos más socorridos para crear el rebote crítico, racional y consciente, en el espectador. En el filme, el ensamblaje de los planos que debe disponer la espacialización y la temporalización propicia la fuga hacia espacios y tiempos lúdico-simbólicos, aparentemente dispersos, que retornan a la diégesis por obra de su pertinencia como signos del contexto de la época. Cuando Sergio describe a la mujer cubana entre los treinta y los treinta y cinco años, «frutas que se descomponen con una velocidad asombrosa», observamos a tres mujeres en trusa –previsiblemente «descompuestas»– que caminan por el borde de la piscina. Acto seguido aparece Marilyn Monroe, paradigma de belleza y sensualidad femenina, en la pantalla del televisor de Sergio. Otra vez Marilyn, que ya había sido referida en la fantasía erótica de Sebastián que, en los umbrales del corte de caña, se imaginaba paseante en Nueva York. Termina la canción, la luz se cierra sobre ella y lo próximo que presenciamos es el fragmento de un reportaje que muestra a un soldado estadounidense tras la cerca de la base naval de Guantánamo mientras hace gestos ofensivos y amenaza con lanzar una granada al camarógrafo. Sobre las últimas imágenes escuchamos la voz del narrador del *Noticiero ICAIC Latinoamericano*, Julio Batista:

Liquidado con el triunfo de la Revolución el dominio del imperio yanqui, los Estados Unidos utilizan la base naval de Guantánamo como centro de espionaje contra Cuba. Camarógrafos del ICAIC captan algunas escenas de provocaciones y violaciones por parte de fuerzas militares y contrarrevolucionarios asilados en la base.

Resulta muy provocativo el ensamblaje de estos tres planos contiguos que eslabonan una serie de sentidos posibles mediante el contraste y propician, al mismo tiempo, el tránsito espacial. El paradigma de Sergio es el paradigma europeo y estadounidense, la imagen de Marilyn refrenda todo el *glamour* del *star system* de Hollywood que se contrapone a las mujeres que acabamos de ver en la zona abierta y compartida de la piscina. Por otra parte, asociado a los propios Estados Unidos está el diferendo político con Cuba, una zona de conflictos que nada tiene que ver con la imagen de la mujer rubia y sensual, a no ser en un sentido subversivo: Marilyn es el rostro del pasado inmediato y del brillo deslumbrante del paradigma norteamericano, los soldados son el rostro del presente, la amenaza bélica imperialista; y todo ello aparece en un mismo paquete visual en el televisor, como una frase premonitrice que se infiltra en el espacio hogareño, antes de que veamos a Sergio nuevamente transitar por las calles habaneras.

Estas posibles asociaciones llegan al público al margen del personaje, pues únicamente parten de un comentario suyo, al que se afilian con un toque de ironía. Aquí se infringe el orden espacio-temporal de la anécdota para crear asociaciones productivas dadas por el primer nivel de enunciación en el discurso; pero, en cualquier caso, las imágenes que observamos permanecen en la órbita del presente del protagonista y contribuyen a crear su contexto específico, social, cultural e histórico. Ya que tales imágenes ayudan a situar el universo referencial de Sergio Carmona, estos saltos no se sienten como rupturas extremas, sino como enlaces verticales con el espectador que avivan continuamente su compromiso de recepción activa.

Lo mismo ocurre cuando nos enfrentamos a las tomas documentales de las calles habaneras, otra apelación a la audiencia que tiene su propia funcionalidad en la película. Durante la captación/representación del espacio público, uno de los signos más evidentes de la transformación de los entornos –y Alea lo puntualiza en varios momentos del filme– es la sustitución de los anuncios comerciales por carteles alusivos al proceso revolucionario. Donde antes se ensalzaba la venta con la provocación de un producto fulgurante tras el cristal de la

vidriera, ahora se levanta la iconografía de brazos recios y fusiles, de voces épicas que ocupan el mismo espacio funcional para la promoción. Pero no es sólo la épica revolucionaria lo que se ha aposentado en los comercios, sino también el carácter popular y desestabilizador de la nueva era, donde aparece todo mezclado, confundida la plaza con lo doméstico, la devoción política con la devoción religiosa. Al lado de una imagen de Fidel figura una estatuilla de Jesús; al lado de otra foto del líder aparece un mensaje escrito a mano para el público: «Ofelia y Chiqui se encuentran en Federico»; en otra vidriera figura una foto de Fidel adornada con un lienzo a la manera de las imágenes religiosas, y en el cristal otro cartel: «Aguilimbo. Esta unidad está emulando en el cumplimiento de la Regla de Oro». Los cuadros sucesivos y redundantes están acompañados por el comentario mordaz de Sergio y los acordes de un danzón melancólico: «Desde que se quemó El Encanto La Habana parece una ciudad de provincia. Pensar que antes la llamaban el París del Caribe, al menos así le decían los turistas y las putas. Ahora más bien parece una Tegucigalpa del Caribe».

Para Sergio el desarrollo supone el aliento festivo de París, el ordenamiento diferenciado, la simetría, el alineamiento urbano; el subdesarrollo, por el contrario, entraña el desajuste de los patrones jerárquicos, el mestizaje cultural, el absurdo y el caos, potenciado en el caso de Cuba por el apoderamiento que hace la clase popular de la ciudad. Baste recordar el comentario de Malabre sobre el lenguaje que puebla las calles de La Habana: «Voy por la calle y oigo cosas que ya no entiendo. “A nivel, ponchado, tracatrán, quemado, toronjoso, masacote, emulación, pillar, parquear la tiñosa...” [...] La revolución ha traído un nuevo vocabulario» (28). Cambia el lenguaje para nombrar las cosas, cambia la realidad, cambian los ambientes y la película pone en primer plano la duda sobre los destinos posibles de una inversión de patrones que se produce indiscriminadamente, en el contexto del subdesarrollo latinoamericano y sin respaldo económico, o lo que es peor, sin el respaldo de la «ilustración» y la alta cultura que aún no han tenido tiempo de expandirse y cuajar.

La mirada de Sergio es también la de Cristina, personaje de *El cataclismo* (1965), novela de Desnoes coetánea de *Memo-*

rias..., que de una manera mucho más pedestre hace sus observaciones sobre los cambios que ha acarreado la Revolución: «si uno tiene cuna no le reconocen los méritos... es una revolución pa' gente mal vestida».¹⁴ Dice y describe así la exclusión de los llamados «siquitrillados», la clase media destronada y paulatinamente desposeída. Por su lado, el personaje humilde de Severina comenta: «Mira que Fidel es lindo, parece un santo. ¡Déjame no decirlo tanto pa' que no le caiga mal de ojo!»,¹⁵ con un toque de ingenuidad dulzona y voluptuosa.

La discusión sobre las nuevas axiologías ideológicas de la Revolución se muestra además en *El cataclismo* a través de los espacios ciudadanos interiores. Son reproducidos los «cartelitos» escritos por el público en los baños de los bares, los cabarets, los restaurantes o las cafeterías de La Habana, y así se expone esta especie de debate anónimo que corre sumergido lejos de la plaza pública: «Viva Cristo Rey» y «Abajo el comunismo», escritos con creyón de labios, coexisten con «Fidel, seguro, a los yanquis dales duro»,¹⁶ «Viva Fidel, le roncan los cojones» colinda en la puerta con «soy gusano y maricón».¹⁷ A la «recia virilidad» política se opone la «debilidad» femenina, religiosa, homosexual, como elección alternativa visibilizada aquí por el autor; y suponemos que nuevos mensajes superpuestos, enfrentamientos *in absentia*, se sucederán, tramarán sus rasgos, como los sujetos cohabitan y se mezclan en la ciudad con sus costumbres y sus credos.

En el filme, la voz de Sergio pasa de la ciudad a hacer un comentario sobre las personas que la pueblan, marcado el tránsito por el cambio de la música hacia los acordes barrocos y sentimentales del órgano: «No solo porque destruyeron El Encanto y hay pocas cosas buenas en las tiendas. Es por la gente también». Y la cámara sigue a un hombre con la ropa desarreglada que muerde un pan en plena calle, o a los rostros con expresión de cansancio y turbación de mujeres y hombres en actitud de

¹⁴ Edmundo Desnoes: *El cataclismo*, p. 81.

¹⁵ *Ibidem*, p. 49.

¹⁶ *Ibidem*, p. 152.

¹⁷ *Ibidem*, p. 197.

espera, sin hablar, como personajes de Beckett a mitad de una pausa en el escenario.

Otra imagen distinta de la gente es la que se brinda al filo de la Crisis de Octubre, en los umbrales de una posible guerra nuclear; una imagen emparentada con la anterior por el uso del mismo recurso, el engarce de planos escalonados que en conjunto resultan un apoyo descriptivo a las palabras de Sergio: «Nada tiene sentido, la gente se mueve y habla como si la guerra fuera un juego». Entonces vemos los rostros sonrientes y la actitud desenvuelta de dos muchachas milicianas que portan fusiles y se detienen a mirar un vestido de novia en una vidriera, dos adolescentes que conversan y cruzan la calle sin que el peso de los fusiles desvirtúe su gracia quinceañera.

Focalizada la cámara objetiva desde la intencionalidad de Sergio, se muestra el absurdo en indisoluble combinación con la voz. Abocados a la muerte, los hombres y mujeres cubanos siguen actuando con una naturalidad cotidiana que contraviene toda lógica. «¿Y si todo empezara ahora?», piensa Sergio, demasiado consciente, demasiado lúcido, como los condenados en el patíbulo. La racionalidad ilustrada del protagonista le tiende una trampa. Mientras, la «gente» opone a la muerte el irracionalismo del humor y el desenfado. Esta reflexión hacia el final de la película indica cierta circularidad en la disposición de sus significados y nos conduce nuevamente al principio, al espacio del baile desenfrenado donde, a pesar del crimen o de la cercanía a la muerte, se impone la vitalidad de la danza, en una situación de absurdo cívico que es experimentada por Sergio. En esas contradicciones, según el filtrado ideológico del personaje, se evidencian las secuelas del subdesarrollo.

Quizás la distribución del espacio y sus probables significados en la película esté suscrita a la idea que tenía el propio Alea sobre cómo llevar a un plano estético la realidad concreta. En las primeras páginas cito su apreciación sobre los momentos de calidad fílmica que la Revolución proporcionaba a los cineastas: la ficción habría de quedar para los momentos de calma, por cuanto los momentos de convulsión social prestaban al director de cine una materia original y propiamente espectacular. La intimidad de Sergio está sujeta a la ficción

–incluso en el sentido figurado que he propuesto antes como posible lectura: la ficción de lo extinto, la ficción del pasado– y reclama un espacio construido con este propósito, cuyos signos ya se han tejido en el sustrato literario. Mientras, los espacios colectivos pueden ser verificados a través de los ambientes de la realidad «afilmica» –en términos de Souriau– que tiene suficiente calidad cinematográfica como para ser insertada en la diégesis o el «universo creado» de la película.

La filmación directa de lo que ocurre en los entornos urbanos, incluso con cámaras ocultas, tiene al *free cinema* como antecedente, sobre el que Alea escribe en la revista *Cine Cubano*, en la temprana fecha de 1961. Pero el director, contrario a las líneas del movimiento inglés, expone que la selección y el montaje de la «realidad filmada» no han de ser autónomos o libremente aleatorios. La responsabilidad del cineasta no se diluye en la supuesta filmación espontánea de la vida, puesto que la selección y captura de lo «real» ya implica una voluntad de reproducción que atañe directamente al creador. La utilidad del *free cinema* estaba dada por la utilización de una técnica viable –equipos ligeros que otorgaban soltura a la imagen y menos costos económicos– y por la inclusión «del hecho espontáneo, del documento, como material para ser tratado artísticamente».¹⁸ Alea asume toda la responsabilidad en *Memorias del subdesarrollo*: la posibilidad de mostrar la realidad, describirla, narrarla y comentarla con la inclusión de Sergio como factor humano, voz y conciencia, que acompaña a la cámara; la posibilidad no solo de exhibir la realidad sino de integrarla al ensayo artístico, a la reflexión sobre problemas de nueva fundación en la Cuba de aquella década.

Uno de estos problemas será la permanencia del subdesarrollo, no solo económico, sino ideológico; la permanencia de los trazados del coloniaje que se detectan en una manera de vivir y sobre todo de asumir la cultura. La elección de los espacios públicos también está en función de desarrollar este tema. Cuando Sergio comienza el romance con Elena los vemos transitar por

¹⁸ Tomás Gutiérrez Alea: «El *free cinema* y la objetividad», en Ambrosio Fornet: *Alea. Una retrospectiva crítica*, p. 282.

diferentes lugares, pero los más significativos para entender las diferencias que separan a la muchacha –adoptada erróneamente por Sergio como una amante/aprendiz– de su benefactor serán una galería de arte, una librería y un museo. Espacios de alta cultura que aburren a Elena y que la convierten a ojos de Sergio –y de los espectadores– en una joven inculta e irreverente, que no aprecia siquiera la posibilidad de ser ilustrada. En Finca Vigía, donde se exhiben los objetos de uso de Hemingway durante su estancia en Cuba, Elena demuestra su ligereza y su incapacidad para comprender la Historia o la cultura artística. «¿Y aquí vivía el mister Wey ese? Yo no le veo nada del otro mundo, la verdad: libros y animales muertos. Igualita que la casa de los americanos del central Preston. Los mismos muebles y el mismo olor a americano», le comenta Elena a Sergio que, a su vez, le responde con una provocación para entablar una conversación menos frívola: «¿Y a ti cuál te gusta más, el olor de los rusos o el de los americanos?». Pero Elena no cede un paso en su simplicidad, por el contrario hace alarde de ella: «mijito, suéltame, yo no sé nada de política», dice sonriendo y se aleja con un gesto entre infantil y tentador. Laura también habla sobre el olor de los franceses y con estas referencias olfativas, simplistas, casi animales y primitivas, quedan emparentadas ella y Elena, a pesar de sus diferencias de clase. Las mujeres cubanas de Sergio no piensan, apenas olfatean y emiten juicios fundados en una comprensión básica de la realidad.

Sergio detesta en Elena su simplicidad, el hecho de ser legible, de ofrecerse como la «*cuban beautiful* señorita». «No comparte nada de lo que me pasa por la cabeza», dice mientras elige del estante de la librería un ejemplar de *Lolita*, de Nabokov, y observa a Elena que se aburre y mordisquea las uñas. Elena no posee la complejidad, la perversidad adolescente o la inteligencia de Lolita, solo es plana y venal. Si alguna fantasía se había hecho Sergio sobre la muchacha encontrada al azar que quería ser actriz para no ser siempre la misma, ahora dilucidaba con claridad sus breves intereses. «Yo esperaba más de ella. Pensé que era mucho más compleja e interesante», piensa con el libro entre las manos, «siempre trato de vivir como un europeo y Elena me hace sentir el subdesarrollo a

cada paso». Sergio, dominado por el deseo de un romance «complejo» con Elena, cae de súbito en la realidad. El próximo plano nos sitúa en una galería de arte moderno. Sobre la imagen volvemos a escuchar la voz de Sergio: «También a Elena quise cambiarla, como a Laura, pero no entiende nada. Tiene un mundo muy distinto del mío en la cabeza», piensa mientras trata de explicarle una pintura y Elena le arregla la corbata, desentendida por completo de la obra de arte.

Elena y su familia «subdesarrollada» terminan llevando a Sergio al espacio lúgubre del juzgado. Sergio, que buscaba un enlace desinhibido con la muchacha, un enlace sensual libre de obstáculos, propio de la década en que estaban viviendo, se ve de repente atrapado por su falta de escrúpulos y la medianía de su familia pobre. Elena intenta arrastrarlo hacia un matrimonio forzado como compensación por la supuesta pérdida de su virginidad. Sergio es acusado de abuso por los padres de la joven. La madre defiende sus derechos desde una postura entre religiosa y radionoveleras: «las muchachas tienen que llegar al altar vírgenes, ese es el mayor tesoro que puede llevar una mujer al matrimonio», dice, y cuando Sergio intenta argumentar que las mujeres de los nuevos tiempos están libres de prejuicios y moralinas, el hermano le responde: «no hable de ahora como si usted fuera un revolucionario, que usted es un gusano». Todo es absurdo, teóricamente la Revolución ha abierto un camino de emancipación intelectual para la gente humilde y esta se niega a aceptarlo, carga con los tradicionales prejuicios y clisés o ¿intenta sacar partido de ellos? Pujan por la supervivencia y conducen a Sergio hasta la posición de acusado «real» que sufre simbólicamente, desde hace tiempo, como acusado «social» dentro de las nuevas distribuciones de sentido traídas por el movimiento revolucionario.

Fernando Pérez, al intentar describir a Sergio, recordaba la frase de Frantz Fanon: «Todo espectador es un cobarde o un traidor».¹⁹ El personaje siente miedo, se deja arrastrar por el micromundo del subdesarrollo representado por esta familia,

¹⁹ Fernando Pérez: «Un filme dialéctico y partidario», en Ambrosio Forner: *Alea. Una retrospectiva crítica*, p. 87.



Los espacios de la cultura –librería, galería de arte, Museo Hemingway– no se hicieron para Elena, la muchacha subdesarrollada.

como se deja mecer en el cosmos más amplio de la sociedad cubana subdesarrollada sin tomar partido. En el caso específico de Elena, por haberse involucrado con ella el protagonista tendrá que sufrir los rigores preliminares del proceso jurídico, entre las paredes húmedas y un grupo de acusados que devoran sus cigarros sin la menor consideración. La situación no deja de tener su punto de comicidad y de tragedia, de farsa absurda con moraleja. Si Elena le hacía sentir a cada paso el subdesarrollo, el final de aquel romance era previsible: caer bajo, acusado de violación, hasta la antesala de su total desmontaje como sujeto de autoridad legitimada.

Fuera de los principales espacios funcionales que se emplean para caracterizar el entorno de Sergio, en el filme tiene igual protagonismo la dimensión espacio-temporal de la memoria histórica, repartida entre fragmentos documentales diversos hacia los cuales la película escapa constantemente. La memoria histórica es una zona de intersticios, no pertenece propiamente a las funciones de la narración –en términos de Barthes–, pero soporta en buena medida la digresión teórica del filme, su naturaleza militante, y contribuye a dibujar el perfil de Sergio Carmona. Si la pérdida de la memoria es entendida como expresión de subdesarrollo, la película emprende su recuperación, la fijación del pasado como raíz histórica del proceso revolucionario y fondo para el presente que vive el protagonista. Propicia además la ruptura constante del eje de la ficción, por cuanto contribuye a la eclosión de la libertad artística, a la intervención permanente del espectáculo en la vida y viceversa, propugnadas por Alea.

Desde la Reconcentración de Valeriano Weyler, donde la imagen del campesino semidesnudo y hambriento acusa al poder colonial español que lo ha confinado al exterminio, hasta las protestas cívicas en contra de la dictadura de Batista que son reprimidas con la potencia de los chorros de agua o las imágenes de los jóvenes insurgentes torturados y muertos a balazos; desde los niños latinoamericanos rodeados por la pobreza y el desamparo, hasta los invasores de Girón apresados por los milicianos; los fragmentos de la memoria documental incluidos en la ficción fijan momentos claves dentro

del imaginario de la Revolución y definen a Sergio, no como un personaje totalmente alienado, sino situado entre sus comentarios a la Historia y su incapacidad para incluirse en alguna línea de acción radicalmente definida.

Todas las imágenes-documentos, según escribe Alea, habían sido seleccionadas cuidadosamente para ser integradas con una intención significativa en el contexto del filme.²⁰ El uso seriado de las imágenes fijas en la película, dota a la memoria de cierta densidad espacio-temporal. No son nociones abstractas sino escenarios donde los cuerpos ocupan su lugar; y los rostros y las manos, su función dramática en la exposición de una realidad que no debe ser olvidada. «Sucedió aquí y de esta manera», es lo que indica su protagonismo en la pantalla. Para ofrecer mayor veracidad, Alea aparece en una de las fotos que ilustran la persecución a la que eran sometidos los jóvenes por la dictadura de Batista y que corresponde a una experiencia real vivida por el director en el año 1958, cuando fuera detenido por la policía al servicio del régimen.²¹ A la memoria colectiva se une la memoria personal, que imprime verismo y extrañamiento con respecto a la ficción y establece nuevamente un puente entre el arte, la representación ficticia y la vida misma.

Los fragmentos dedicados a las declaraciones de los invasores de Playa Girón, y particularmente al torturador Calviño, son tomados de la comparecencia en televisión a la que asistieron los detenidos, poco después de haber concluido la contienda. Sus correlatos escritos aparecen en la revista *Casa de las Américas* con el título «Hablan los defensores del pueblo» y «Hablan los mercenarios»,²² fragmentos que son antologados en 1981 por Desnoes, ya en Estados Unidos, dentro de *Los dispositivos en la flor*, una selección de literatura cubana. Estas imágenes tienen valor contextual y, al ser reelaboradas por Alea para la película, son fijadas a un sentido específico en

²⁰ Cfr. Tomás Gutiérrez Alea: *Dialéctica del espectador* (1982), p. 69.

²¹ Cfr. Tomás Gutiérrez Alea: *Volver sobre mis pasos*, p. 481.

²² Cfr. *Casa de las Américas*, vol. I, n.º 6, La Habana, mayo-junio, 1961, pp. 37-45 y 49-58.



Entre los detenidos de pie, el segundo de izquierda a derecha es Titón. A la memoria histórica se vincula la memoria individual del realizador para autorizar y ofrecer veracidad al relato. Al mismo tiempo se intenta enlazar la ficción con la vida, estímulo permanentemente explorado por el director.

el *continuum* de la Historia; exhibidos como personajes tipos del sainete republicano, los invasores son caracterizados por la cobardía, la simulación y la falta de un proyecto sólido o mancomunado; la vieja Cuba de la corrupción, la tortura y la muerte, ahora derrotada.

La memoria histórica va desde lo más cercano –Playa Girón, la Crisis de Octubre– hasta la guerra de independencia en el siglo XIX; y se expande hacia otros espacios de interés como América Latina o la España de la Guerra Civil. La información sobre la cantidad de niños que mueren por desnutrición en Latinoamérica persigue dar visibilidad a un problema que resulta oblicuo para otros hemisferios. La sucesión ordenada cronológicamente indica que el expolio y la muerte de ayer son el expolio y la muerte de hoy, el drama que no cesa. El subdesarrollo histórico que observamos a través de la mirada de Sergio cuenta con un pasado que es recuperado por estos insertos o digresiones ensayísticas/documentales dentro de la narración.

La fotos de la Guerra Civil Española en el contexto del Museo Hemingway –la casa del escritor colonizador, según la mirada de Sergio– relocaliza la resistencia armada que pasa a un plano protagónico, en posible asociación con la Revolución Cubana o con un planteamiento más general sobre el derecho a defender los proyectos sociales o, incluso, como ilustración de los temores del protagonista ante la evidencia de los destrozos de la guerra. Las fotos en pantalla pasan de ser un elemento profilmico que los visitantes observan, a ordenarse en un nivel metadieético, propiamente narrativo. Puestas en sucesión, las imágenes dejan de ilustrar y pasan a ser cuadros de una microhistoria documentada. Así como se produce un retroceso temporal, una analepsis externa de largo alcance, cuando Sergio evoca los días del hambre en el campo cubano bajo el coloniaje español, ahora somos trasladados al escenario de la Guerra Civil Española, a un tiempo y un espacio donde los hombres mueren y se expande la penuria.

Nuestra historia, como apunta Glissant, se urde con sus «raíces submarinas». Y aunque el autor hace referencia a los nexos antillanos y observa como principal enlace el sustrato



La memoria histórica –del hambre, la pobreza en América Latina, la Guerra Civil en España– se reproduce a través de fotos fijas que, ofrecidas consecutivamente, ocupan en el filme su propia dimensión espacio-temporal.

de la esclavitud, esas raíces se mueven en diversas direcciones, se ramifican y tocan suelo europeo, africano, americano. La guerra en España es también parte de la memoria de la Isla. Muchos cubanos participaron en la Guerra Civil junto a los republicanos –el intelectual Pablo de la Torriente ha devenido ejemplo por excelencia de ello–; inmigrantes españoles dejaron hijos en Cuba para regresar a su tierra y participar en la guerra... La Cuba Sono Film, al servicio del Partido Comunista, produjo varios documentales que recogían eventos relacionados con la Guerra Civil, entre ellos la visita de Castelao a La Habana y su campaña de ayuda a la República. En 1939, la misma productora recogía la llegada de los cubanos, combatientes internacionalistas en España. El hecho de que Alea singularice esta zona de la Historia dentro del filme, atiende a un concepto inclusivo de nuestra memoria colectiva.

Al cartografiar el tiempo y el espacio en la obra de Desnoes y Alea, notamos que se definen como dos componentes narrativos de marcada identidad histórica. Identidad espacio-temporal que se ve continuamente reforzada en los discursos culturales de la década del sesenta en Cuba: la visualización y exposición, tanto de los estragos del coloniaje y su denuncia, como de la necesidad de fundar un nuevo proyecto nacional sobre los pilares de la memoria. La interacción del Desnoes cronista con el Titón documentalista, da como fruto esa puesta en escena de *Memorias...*, con aliento a ensayo de época. La visibilidad y documentación del pasado que se intercala con el presente, procura ofrecer los sucesos contemporáneos como un saldo de ese tiempo pretérito, histórico e individual. Todos los legados, colectivos o personales, emergen en determinado momento y se actualizan cara al presente.



Integración del ámbito ensayístico en la significación multiplicada del filme

*No tengo que cerrar los ojos para ver,
para verlos ahora a ustedes,
apenas dentro del pequeño espacio de mi guitarra
rompiéndose el alma y las manos
para vivir en un país de buenas servilletas,
pantalones de campanas sonoras
y colores que hagan palidecer a Europa
—a Europa misma, sí, a Europa.*

SILVIO RODRÍGUEZ,
Epistolario del subdesarrollo, 1968.

La película *Memorias del subdesarrollo* tiene amplias intenciones reflexivas que son expuestas a través de la combinación del discurso verbal y el discurso multimedial. Varias de las ideas desarrolladas por Alea en sus artículos y cartas son apreciables en el trabajo concreto de este filme. En el pródigo intercambio promovido por las dinámicas de significación de la película, queda integrado, asimismo, el entorno ensayístico de la novela; y dentro de él, un cuerpo de artículos, crónicas, comentarios escritos por Desnoes en la década del sesenta, que no dejan de interactuar con su producción narrativa.

El tono íntimo-valorativo de la memoria, que aparece en la novela y en la película, es también empleado por Desnoes en sus ensayos, lo cual hace que la fluencia de una serie de ideas

entre varias zonas de la producción del autor sea muy coherente desde el punto de vista estilístico. En la construcción del filme hay un sedimento que parte de la literatura ficcional y, a la vez, de otras variantes de texto escrito como la crónica, cuyo discurso se aviene con la puesta en escena de la memoria, del diario, del comentario que desenvuelve el hombre del subdesarrollo.

Una referencia que proviene de la novela y, antes, de una reseña publicada en *Lunes de Revolución* por Desnoes, es la que se hace en la película, a manera de vínculo intertextual entre los filmes, a *Hiroshima mon amour*. Aunque aparentemente no hay una referencia explícita al filme de Resnais, a los 16:42 minutos, cuando Sergio y Laura pasean con Pablo y su pareja, pasan frente a un cartel que anuncia los créditos de *Hiroshima...*: «Hoy. Con Emmanuelle Riva y Eiji Okada. Dirección Alain Resnais. Hiro... mon...».

Hiroshima... puede leerse como una zona de producción intertextual en la película de Alea, según Restom, dadas las variaciones discursivas sobre la memoria personal y la memoria histórica compartidas por ambos filmes, la distancia tomada por el personaje de Emmanuelle Riva que recuerda a Sergio, la verificación documental y fotográfica de las imágenes reales insertas en la ficción y la condición de Hiroshima como icono de ciudad bombardeada y masacrada, situación a la cual quedó abocada La Habana durante la Crisis de los Misiles.¹

Estos vínculos, que podemos dar por certeros, se han visto mediados por un proceso de interpretación anterior, situado en la reseña de Desnoes para *Lunes*² y luego en la novela. *Hiroshima mon amour* fue un filme que impactó positivamente al escritor y que, sin dudas, sacudió sus horizontes de recepción cinematográfica. En la novela Malabre comenta que no recordaba algo así desde *Rashomon* y elogia a Emmanuelle Riva quien «parece capaz de todo sin escandalizarse» (22). Desnoes había escrito en el artículo que no podía siquiera

¹ Cfr. Marcela Patricia Restom: Ob. cit., pp. 75-77.

² Cfr. Edmundo Desnoes: «Año dieciséis después de Hiroshima».

imaginar a la Riva sustituida en su papel y que la película era «intelectual y sensual al mismo tiempo», un estudio sobre los cauces del amor en el siglo xx, después de la guerra y la bomba atómica.

Llama la atención la azarosa coincidencia entre el deseo de Resnais, referenciado por Desnoes, de obtener con *Hiroshima...* un efecto como el de *El desayuno sobre la hierba* de Manet, y la intención de Alea de «filmar» un guión que tendría como base el cuadro de Brueghel *El triunfo de la muerte...*; ambos directores motivados por la superposición de planos y sentidos en los lienzos. De hecho, tanto *Hiroshima...* como *Memorias...* reflejan una intercalación de elementos disímiles e imantados por el recuerdo, una inserción discontinua de planos temporales y de espacios íntimos y públicos donde se dirime la historia alrededor de grandes cataclismos sociales.

Hiroshima..., argumenta Desnoes, «destruye el concepto de que la literatura y el cine son incompatibles. *Hiroshima* es literatura y es cine. Incorpora la literatura al cine. Los diálogos son un comentario literario a las imágenes. Se complementan sin entrar en conflicto».³ El mismo concepto de colaboración entre la palabra y la imagen se produce en *Memorias...*, cuyo diseño hace coherente y significativa la inserción de los textos literarios en el marco audiovisual. Alea es un director que integra de manera productiva la vanguardia artística de su época –Buñuel, Godard, Resnais...– y para ello cuenta, en este caso, con la voluntad cómplice de su guionista.

La novela *Memorias...* incorpora a manera de comentario el vínculo con *Hiroshima mon amour*, indicativo de la probable iluminación estética del filme sobre su propia escritura; no solo en los conceptos manejados por el protagonista sobre la importancia de la memoria, o la cita de la frase de Riva –«*j'ai désiré avoir une inconsolable mémoire*»– que luego dará título a la versión en inglés de la novela –*Inconsolable memory*–, sino también en el manejo de la temporalización y la actitud discursiva del artista.

³ *Ibidem*, p. 25.

Desnoes explica cómo desaparece el tiempo en *Hiroshima...*: «deja de ser cronológico para ser sicológico. El presente y el pasado se mezclan constantemente en la pantalla. Este es uno de los aspectos más revolucionarios de la película. La película está cortada y fotografiada con este sentido de la ubicuidad».⁴ La novela *Memorias...* está fecundada por estas fluctuaciones emocionales que llevan a una concepción disolvente del tiempo y el espacio. El escritor bebe para la escritura de su novela lo mismo de la tradición literaria que de la innovación fílmica, lo mismo de la herencia de Proust que de las incursiones de la *Nouvelle Vague*. Y es esta una de las plataformas que facilitan la integración articulada de la novela al filme de Alea. Aparentemente demasiado distantes en sus discursos, la novela *Memorias...* y su variante fílmica parten de una misma sensibilidad estética, ambiental, donde *Hiroshima...* se cruza como uno de los tantos referentes posibles.

Sobre Resnais comentaba Desnoes: «el artista cumple su obligación cuando revela una realidad sin hacer propaganda o dar soluciones fáciles. Resnais parece hablarnos por boca de la protagonista cuando esta afirma: “Yo tengo una idea, yo creo que uno aprende fijándose bien en las cosas”». Por su parte, Alea nunca estuvo de acuerdo con la realización de un cine panfletario en Latinoamérica. Argumentaba que la realización artística implicaba primordialmente la comunicación con el público y rebatía la idea de un cine que impusiera el adoctrinamiento o rechazara de plano su función de espectáculo.

La selección de la novela de Desnoes por parte del director daba respuesta a su necesidad de discursar sobre la realidad cubana, desde una articulación polifónica de la «idea» que refrendara, además, el drama moderno del intimismo individual. En el cine cubano de los sesenta, si algún personaje «se fija en las cosas» e intenta comprender su realidad es el Sergio de *Memorias...* Partícipes de los influjos de la época, tanto el cineasta como el escritor proyectan una configuración común del personaje y de la historia que, en el caso de Desnoes, puede vincularse explícitamente a su comentario previo sobre

⁴ Ídem.

Hiroshima... Sin gestos panfletarios Alea rehace, amplifica y utiliza a conveniencia la capacidad de observador de Sergio, así como la combinación de lo sensual con lo intelectual, que admiraba el escritor en el filme de Resnais.

En el prólogo a su libro *Punto de vista*, publicado en 1967 –desde luego en circunvalación temporal sobre la filmación de *Memorias...*–, Desnoes se identifica como un ensayista en el descubrimiento de sí mismo: el escritor que, de retorno al país natal, busca desintoxicarse del aprendizaje y la experiencia sin propósito. En este caso, el autor genera una voz apreciativa próxima a la voz narrativa del Malabre de su novela y del Sergio de la película que está por asomar a las pantallas:

Hace apenas dos años y con treinta y cuatro años en las costillas empecé a darme cuenta cabal de lo despistado que andaba después de haber devorado absurdos libros y libros importantes y extraños libros y libros deslumbrantes, y después de haberme ido lo mismo a una isla desierta en las Bahamas, infectada de sutiles y devastadores jevenes, que a vivir en la más gigantesca ciudad del mundo: Nueva York. De nada me sirvió aunque la pasé bien y mal, inseguro.

O mejor dicho: solo me sirvió cuando descubrí un punto de vista para entender lo que había hecho aquí. La experiencia fue necesaria, supongo, pero la revolución cubana fue decisiva. Me obligó a detenerme y asumir mi lugar en el mundo.⁵

Unos párrafos más adelante el autor vincula de manera explícita los textos ensayísticos de su volumen, fechados entre 1960 y 1967, con la novela *Memorias del subdesarrollo*, su obra de ficción mejor lograda. «Este libro de ensayos» –escribe– «no es más que su expresión consciente, en ideas concretas».⁶ Un año después aparece la película, una adaptación llena de nuevos matices, algunos francamente cercanos a los universos reflexivos de *Punto de vista*.

⁵ Edmundo Desnoes: *Punto de vista*, p. 7.

⁶ *Ibidem*, p. 9.

No es gratuito que en 1967, para su libro de ensayos, Desnoes haya recuperado un texto de 1960 como «¡Dondequiera que se encuentren!», donde describía su condición de intelectual de extracción burguesa, demasiado cercana a la del personaje de Sergio que vería la luz poco después. Es allí donde declara que, ante la situación aparentemente irresoluble del país, había buscado refugio intelectual en la literatura existencialista de posguerra y físico, en el territorio de Estados Unidos, como reacción al consentimiento que la burguesía daba a los regímenes políticos y la corrupción en la Cuba pre-revolucionaria.

Un enfoque semejante desenvuelve Sergio cuando su voz cae sobre las imágenes rutilantes de la clase media cubana, al final del segmento sobre la invasión por Playa Girón:

En las cuentas del latifundista Freire, en las extremaunciones del sacerdote Lugo, en las razones depuradas del filósofo Andreu, en las cesantías y el libro del diletante Rivero, en la democracia representativa de Varona, ¿quién podía leer la muerte que a través de ellos se expandía por Cuba?, la muerte por hambre, por enfermedad, por tortura, por frustración.

En la película estas palabras provienen de la idea general del libro *Moral burguesa y revolución* del argentino Leon Rozitchner que, dentro de la ficción cinematográfica, se ve comprar a Sergio en una librería durante su paseo por La Habana. Si bien, como señala Emir Rodríguez Monegal, el libro de Rozitchner posee una mirada abiertamente marxista, su inclusión en la película para acompañar las imágenes documentales es atemperada por la voz de Sergio: una voz que, desde el inicio del filme, se utiliza para desclasificar todos los radicalismos ideológicos. He aquí, parece decirnos Alea, un uso selectivo y atemperado de la postura marxista, que no excluye la perspectiva militante del realizador, pero tampoco invalida la recreación puntual de un sujeto con otra definición ideológica, ni deja de participar del tono contradiscursivo del filme o de la sugerencia irónica, si tenemos en cuenta que Sergio incita a un personaje como Pablo –para quien el mar-

xismo es la amenaza roja estalinista— a ampliar sus miras con la lectura del pasaje. No invalida tampoco la posibilidad de incluir el fragmento ensayístico de Rozitchner para desmontar su «rigidez», al colocarlo «comentado» y «reescrito» por la imagen, el testimonio y los tonos de Sergio —que son, en cualquier caso, los del estilo de Alea— con su punto intercalado de sarcasmo.

Si hay un elemento estilístico en el que confluyen Desnoes y el cineasta es, justamente, en el uso oportuno del sarcasmo tanto en la ficción como dentro del discurso ensayístico o la crónica documental. Ese «punto de vista» que el intelectual adquiere dentro de la Revolución, esa mirada que no es la de la oposición al proceso ni la del apoyo complaciente, supone una percepción crítica —también descolonizadora y nacionalista— que tiene en la deslegitimación irónica uno de sus principales recursos.

En *Punto de vista* aparece el ensayo de Desnoes «El último verano», dedicado a elaborar algunas ideas sobre la presencia de Ernest Hemingway en Cuba, primera aparición de lo que luego será uno de los pasajes más recordados de la película, donde Sergio acompañado por Elena recorre las salas de Finca Vigía y utiliza varios comentarios incisivos.

En «El último verano» Desnoes caracteriza al narrador estadounidense y sustrae del recuerdo una visita propia al Museo Hemingway. Mientras avanzamos en su lectura nos cruzamos con párrafos que se verán trasvasados, indudablemente, como secuencias en el filme. Así nos presenta Desnoes en su artículo la entrada a la casa de Hemingway: «De primer golpe nos parece la residencia de cualquier administrador norteamericano de ingenio azucarero». Y más adelante, deja correr su inconformidad con el hecho de que Cuba no hubiera sido una presencia verdadera en la dimensión doméstica del escritor, la dimensión de su intimidad: «Cuba no ha dejado allí ninguna huella. Dentro de la casa no hay ninguna señal cubana, ni un cuadro de pintor cubano, ni siquiera un objeto típico de santería o artesanía. Nada. Como si la casa estuviera en la Florida, Birmania o las Filipinas».⁷

⁷ Edmundo Desnoes: «El último verano», en *Punto de vista*, p. 46.

En general, el tono crítico que emerge en el ensayo sobre el halo colonialista del escritor podemos identificarlo en los comentarios de Sergio, que esta vez serán acompañados por paneos demostrativos sobre los espacios de Finca Vigía. «Decía que mataba para no matarse, pero al final no pudo resistir la tentación»: la referencia a una frase de Hemingway dicha a Ava Gardner –«paso realmente un horror de tiempo matando animales y pescados para no matarme a mí mismo»– es recordada por Desnoes en su artículo y es dicha ahora por Sergio, que observa el interior del museo.

En la segunda edición de la novela se incorpora el pasaje del Museo Hemingway. ¿De dónde proviene?, ¿de la película, del guión, del artículo? Su escritura es propia y se integra perfectamente al estilo novelesco. Acaso debamos concluir que se trata de una variante afín, una «intensidad» interactiva cuya lectura nutre de forma dinámica el juego de conexiones que es *Memoorias...*: novela, película, aparato movilizador. Varias referencias cruzadas pueden encontrarse entre el artículo, el filme y la posterior inclusión del pasaje en la novela; cada una de ellas resulta complementaria para las otras y nutre el pensamiento conjunto sobre la imagen del colonizador estadounidense que tanto Desnoes como Alea reconocen en Hemingway. El escritor y el director de cine establecen, a través de algunas ideas y sus variaciones en el ensayo, el filme y la novela, campos de relación semántica que se dejan detectar con facilidad. El propio René Villarreal que aparece en la película es exhibido en el artículo de Desnoes:

El famoso escritor norteamericano había recogido al pobre niño negro muchos años atrás, creo que por las calles de San Francisco de Paula, lo protegió, lo amoldó a su personalidad, a las necesidades de la casa. Cuando Hemingway escribía, René podía entrar en la habitación porque no hacía ruido, caminaba sigilosamente como una pantera africana, silenciosamente; cuando Hemingway se iba de viaje se quedaba cuidando la finca. «Comíamos todos juntos en esta mesa», explica todavía René para demostrar que Hemingway lo trataba como a uno más de la familia.⁸

⁸ *Ibidem*, p. 47.

El comentario de Sergio sobre René Villarreal aparece en la película después que la cámara ha tomado al guía –al propio René representándose a sí mismo– mientras ofrece explicaciones a Elena sobre las costumbres de Hemingway y sus horarios de creación literaria. La saga de este pasaje llega incluso a la anécdota testimonial, ofrecida por Alea en el libro *Hemingway en Cuba* de Norberto Fuentes, donde cuenta sobre René Villarreal: «el hombre no entendió que se trataba de una obra de ficción» [...] «Cuando la película se puso en exhibición, se agenció un revólver. Estuvo buscándonos para matarnos, a Edmundo y a mí».⁹ La voz de Sergio en el filme dice:

Se llama René Villarreal y Hemingway lo encontró de niño jugando en las calles de San Francisco de Paula. Eso también lo leí en alguna parte. Lo amoldó a sus necesidades. El criado fiel y el gran señor. El colonizador y Gunga Din. Hemingway debió de ser un tipo insoportable.

Estas últimas palabras las pronuncia Sergio. Su voz guía la lectura de las imágenes de San Francisco de Paula, con sus casas de madera y su pobreza; imágenes que nos entrega la cámara objetiva, pues el personaje aún se encuentra en Finca Vigía y observa el paisaje desde la torre donde Hemingway se dedicó a escribir los últimos años que pasó en Cuba. Con la vegetación y las palmas en pantalla volvemos a escuchar su voz: «Aquí tuvo su refugio, su torre, su isla en el trópico». Vemos un breve primer plano del protagonista que indica un *raccord* de mirada sobre el plano anterior y volvemos a escucharlo, esta vez con la visualización de los objetos con los que construye el inventario del «norteamericano en el trópico»: «Botas para cazar en África, muebles norteamericanos, fotos españolas, revistas y libros en inglés, cartel de toro. Cuba no le interesó nunca realmente. Aquí se refugiaba, recibía a sus amigos, escribía en inglés y pescaba en la Corriente del Golfo».

La recreación de este pasaje en la novela es bastante extensa e incluye elementos autónomos, principalmente diálogos

⁹ Norberto Fuentes: *Hemingway en Cuba*, p. 57.

entre Elena y el protagonista. La inclusión de René Villarreal se produce con un toque de humor:

—¿Y usted de dónde salió? —le preguntó Elena frunciendo el ceño: las ventanas de la nariz le temblaban—. Yo no lo vi cuando entró. El mulato con su cara redonda, más redonda todavía, parecía entre avergonzado y orgulloso.

—¿La asusté? Perdone si la asusté... Estaba con los soviéticos hasta ahora... ¿No me vio? Entré por la puerta, es que yo camino muy sigilosamente; «como una pantera», me decía Hemingway. Usted sabe una cosa, cuando escribía yo era la única persona que podía entrar en la habitación, se ponía ahí mismo. Me dejaba entrar porque yo no hacía bulla cuando entraba, usaba estos mismos tenis...

Se apoyaba con las canillas contra la cama, todo vestido de blanco; el pantalón almidonado más blanco que las sábanas. Entonces me acordé. Se llama René Alcázar, no, Villarreal, y Hemingway lo había encontrado jugando por las calles de San Francisco de Paula. Eso también lo leí en alguna parte. Se ve que Hemingway lo amoldó a sus necesidades, el criado fiel perro del gran señor. El colonizador y Gunga Din. Hemingway de todas maneras debió de haber sido un tipo insoportable.¹⁰

Desnoes le da mayor espacio al diálogo entre Malabre, Elena y René Villarreal, así como mayor soltura a la descripción del guía y del pequeño equívoco que tiene con la muchacha. Pero la información que se encuentra en el ensayo y en la película permanece, esta vez distribuida entre las voces de Villarreal y el protagonista. Por otra parte, tanto Sergio como Malabre dicen haber leído sobre el guía y su relación con Hemingway «en alguna parte», lo cual podría ser una alusión al artículo de Desnoes en *Punto de vista*.

Lo mismo en la novela que en la película, los protagonistas conectan a Villarreal con Gunga Din, icono fílmico estadouni-

¹⁰ Edmundo Desnoes: *Memorias del subdesarrollo* (2003), p. 41.

dense del «buen hombre salvaje», al que Desnoes había hecho referencia en una reseña sobre cine –«Gunga Din o Mahatma Gandhi»– publicada en *Lunes de Revolución*. El escritor hace allí la crítica del filme *Kalapur –Northwest Frontier*, 1959, de J. Lee Thompson– y lo enmarca dentro de los discursos manidos estadounidenses sobre civilizadores y bárbaros que tiene entre sus precedentes a *Gunga Din* (1939), el filme de George Stevens. Basado en un poema homónimo de Rudyard Kipling, *Gunga Din* hace referencia al personaje de un aguador que ayuda sin reparos al colonizador inglés y que recibe de él la conocida frase de agradecimiento tras la cual se parapeta su condescendencia: eres mejor hombre que yo. En *Kalapur* aparece el personaje de Gupta, el típico «subdesarrollado amable» que ayuda al colonizador, acaso por agradecimiento. «Gupta no habla inglés muy bien, primera condición para ser un subdesarrollado, pero conoce lo suficiente para ser entretenido y servicial»,¹¹ señala Desnoes, que reconoce en sus trazos la actitud indulgente del otro civilizado sobre los habitantes del Tercer Mundo, propuesta sistemáticamente desde el circuito comercial del cine hollywoodense.

La imagen de René Villarreal no es fustigada gratuitamente por Desnoes, para quien la misión del sirviente activaba el perfil destinado por el imaginario estadounidense para el colonizado, el *bon sauvage* del siglo xx:

Creo que la revolución ha roto para siempre la posibilidad de que una relación semejante vuelva a producirse en Cuba. Hay aquí una especie de símbolo. No seremos más criados de amos extranjeros, aunque esos amos nos ayuden a vivir con comodidad, nos sienten a su mesa, nos tengan protegidos de las violentas luchas de nuestra época.¹²

La proyección de la Revolución como proceso de emancipación total, sin embargo, está matizada en la novela y en la película, una vez que se nos muestra cómo el coloniaje cultural –aun

¹¹ Edmundo Desnoes: «Gunga Din o Mahatma Gandhi», p. 22.

¹² Edmundo Desnoes: «El último verano», ob. cit., p. 47.

cuando no exista el coloniaje político o económico— es un paradigma estatuido de difícil resección. Mientras Elena se deja fotografiar por un turista soviético en la Vigía, Sergio apunta: «para eso están los países atrasados, para matar animales salvajes, pescar, tirarse a coger el sol». La frase se relaciona con otro ensayo —«La imagen fotográfica del subdesarrollo»— donde Desnoes apunta que el Tercer Mundo es ofrecido comercialmente como «un mundo para ser usado, [...] un fondo exótico con playas desiertas, costumbres típicas y nativos serviciales».¹³

«Y ahí tienen», continúa Sergio, «a la *beautiful cuban* señorita», dice de Elena, que ha posado con gracia y se ha dejado «etiquetar» por la mirada extranjera, como una gacela en las colinas de África. Porque esa imagen de la «bella cubana» que el extranjero ha captado con el lente no difiere demasiado del «mundo con playas románticas esperando por el turista, con numerosos nativos a su entera disposición»,¹⁴ ofrecido por la propaganda comercial de los destinos vacacionales en tierras subdesarrolladas. Es pura idealidad y construcción para la venta que los propios sujetos fotografiados son capaces de aceptar y promover.

Posteriormente, en la versión revisada de la novela, Malabre observa cómo fotografían a Elena y comenta: «Siempre lo mismo. Los mismos turistas de siempre. La gran potencia visita una de sus colonias».¹⁵ Sobre la Unión Soviética y los países socialistas de Europa había escrito Desnoes que también conservaban una imagen distorsionada del subdesarrollo, y ponía como ejemplo la portada de un libro de Lisandro Otero sobre la reforma agraria publicado en la Alemania democrática, *Cuba Z.D.A.*, donde aparecía «una foto de Norcka, una de las más famosas modelos cubanas, vestida de miliciana, con un rifle apuntando al cielo, y al fondo un dibujo de una suculenta y lujuriosa piña imaginaria».¹⁶ Tanto la película como el ensayo y la posterior edición de la novela alertan sobre el peligro de cambiar un patrón colonial por otro, sobre la in-

¹³ Edmundo Desnoes: «La imagen fotográfica del subdesarrollo», en *Punto de vista*, p. 65.

¹⁴ *Ibidem*, p. 66.

¹⁵ Edmundo Desnoes: *Memorias del subdesarrollo* (2003), p. 36.

¹⁶ Edmundo Desnoes: «La imagen fotográfica del subdesarrollo», *ob. cit.*, p. 69.

clinación de los países subdesarrollados a la mimesis o al «servicio» meramente turístico para los países desarrollados, entre los cuales asomaba la Unión Soviética desde la segunda mitad del siglo xx.

La condición subdesarrollada de la Isla es un tópico de constante aparición en los ensayos de Desnoes que circulan por esta época. No solo sobre la naturaleza del coloniaje y la subordinación de las naciones sino también sobre el estatus del individuo o del intelectual en el contexto del subdesarrollo, el autor ofrece una serie de reflexiones que podemos ilustrar a través de sus textos y que se enlazan al universo de representaciones del filme.

Las palabras de Desnoes en la mesa redonda que aparece en la película, *Literatura y subdesarrollo*, forman parte del artículo «El mundo sobre sus pies», publicado en *Punto de vista* y fechado en 1967. Allí Desnoes expone su toma de conciencia ante la colonización cultural y su pertenencia a un país subdesarrollado; actitud que había quedado relegada por el tiempo en que su estatus blanco y de clase media en La Habana se lo había permitido. La «mimesis» con el otro desarrollado que Desnoes denuncia en su propio comportamiento y en el de algunos intelectuales del Tercer Mundo, son rasgos evidentes en la caracterización de Malabre y Sergio:

Mi apariencia blanca, industrializada, mi educación, vivir dentro de nuestra clase media en la ciudad de La Habana, facilitó durante muchos años una identificación con mi equivalente europeo y norteamericano aunque a menudo había un abismo, la incómoda conciencia de ser una mala imitación, inferior.

[...]

Ahora sé que aunque parezca blanco, anglosajón y protestante soy en realidad un negro sureño. Los latinoamericanos somos todos negros. Discriminados, oprimidos, rechazados, ignorados, extranjeros dentro de esa nueva estafa con pretensiones de universalidad: el estilo de vida norteamericano, el gran sueño blanco de Estados Unidos.¹⁷

¹⁷ Edmundo Desnoes: «El mundo sobre sus pies», ob. cit., p. 100.



Hiroshima mon amour, la visita al Museo Hemingway o el tema de la mesa redonda en torno a la literatura y el subdesarrollo, son zonas de atención de los ensayos de Edmundo Desnoes que dialogan con el discurso reflexivo de la película.

Sergio es una muestra clara del intelectual hispanoamericano según lo describe Desnoes: «Todo hispanoamericano se plantea constantemente el problema de su desarraigo y de su identidad. [...] la ausencia de una personalidad cultural lo impele a recorrer el mundo en busca de patrias espirituales».¹⁸ Es, por otra parte, heredero de los intelectuales formados en los años cincuenta que arribaban a la Revolución con una experiencia previa. Su mirar a Europa, que se ha leído e interpretado como expresión de desarraigo, es en mayor medida una reacción de época, un acto de oposición a la versión criolla de la cultura *vanity fair* que la burguesía cubana había tomado del pragmatismo comercial estadounidense.

Marcelo Pogolotti describe este proceso de temprano giro de los intelectuales cubanos, en las primeras décadas de la República, hacia el horizonte cultural europeo:

Paradójicamente, los cubanos se dejaban llevar más por las costumbres, las ideas y los gustos de los americanos, a medida que éstos los sojuzgaban y empobrecían. Se deslumbraban ante el poderoso, acaso pensando que si tan grande era su fuerza, todo lo suyo debía ser superior y digno de imitar. Los intelectuales, empero, más conscientes del peligro imperialista, ofrecían más resistencia a su penetración cultural, sabedores, asimismo, que ésta era de todo punto inferior a la europea.¹⁹

Ante la invasión económica y cultural estadounidense que, comenta Pogolotti, alimentaba en Cuba a una clase media cuyos murmullos provocaban que los concertistas ofendidos detuvieran sus ejecuciones en Pro Arte y cuyas hijas «manteníanse por entero apartadas de toda preocupación intelectual y artística, circunscribiéndose sus conocimientos pictóricos al maquillaje».²⁰ Europa se proyectaba en la década del veinte como el viejo continente de las luces, donde perduraban el patrimonio clásico y la memoria de los hitos artísticos

¹⁸ Edmundo Desnoes: «¿Evolución o Revolución?», p. 20.

¹⁹ Marcelo Pogolotti: *Del barro y las voces*, p. 167.

²⁰ *Ibíd.*, p. 179.

de Occidente; imagen que subsiste hacia la segunda mitad del siglo xx.

La mayoría de los intelectuales latinoamericanos que en la década del sesenta se pronuncian sobre la clase media de sus países, lo hace con repulsa sobre su mimetismo, su ignorancia y su alto grado de consumo de productos importados de los Estados Unidos. Vargas Llosa comenta en una encuesta sobre el intelectual y las luchas nacionales de liberación, que nada habría de lamentarse con la pérdida del poder de una burguesía incapaz de llevar las riendas de la cultura. El propio Desnoes, al reseñar *La situación* de Lisandro Otero, apunta que la «vida interior de los personajes aparece engullida por la sopa vichysoisse, los colchones Beauty Rest, [...] el Courvoisier, los tabacos H. Upmann, los trajes cortados en Oscar, las fajas *lastex...*»,²¹ para hacer explícito el fresco dibujado por el autor sobre la burguesía nacional pre-revolucionaria, con una serie de nombres de productos que la caracterizaban e identificaban.

Cuando Laura se marcha a los Estados Unidos, Malabre descubre que ella ha dejado abandonada una moneda romana que él mismo le había regalado, incapaz de apreciar los valores de su antigüedad o de las huellas que tantas manos habían impreso en el metal, a lo largo de los siglos: «Simplemente me gustó y me puse a pensar en los cientos de personas que habían utilizado la moneda y que ahora estaban muertas; casi me pareció ver a un criado romano comprando anguilas en el mercado» (16). Lo que más le molesta después del abandono es reconocer la frustración de su empresa educativa con Laura, a quien nunca le gustó la moneda romana, ni comprendió el uso romántico de la «vuelta al pasado», contrapeso espiritual de la vacuidad moderna. Laura, como toda «burguesa subdesarrollada», había despreciado el valor de la memoria, que en este caso se veía corporeizada en esos largos siglos europeos.

En la novela, el protagonista se hace acompañar por François Villon, Rimbaud, Ortega y Gasset, Stendhal, Montaigne. Suce-

²¹ Edmundo Desnoes: «Lisandro Otero: *La situación*», p. 78.

sor de Malabre, Sergio se emparenta con los intelectuales que sitúan en Europa la mejor variante de la «cultura universal» que se puede incorporar. Desnoes al hablar de Pablo Neruda enfatiza la relación de los intelectuales hispanoamericanos con el Viejo Continente, puesto que «nuestra cultura no ha surgido aislada del resto del mundo y por lo tanto tenemos que mantener nuestros nexos con la lengua española y la cultura europea». ²² Valga decir que la cultura europea cobra protagonismo en la medida en que guarda el patrimonio de Occidente, desde los griegos hasta la moderna literatura francesa, no obstante ser reconocida como la cultura del colonizador a la que habrá que oponer fuerza y frescura. «Somos lo suficientemente fuertes para recrear el molde europeo», continúa Desnoes y termina por describir nuestra originalidad estética con una metáfora: «los hispanoamericanos absorben más aire cuando respiran». ²³

Si algo habría de tomarse de la literatura estadounidense era la rebeldía de sus escritores contra la clase media y el *american way of life*: la exposición de la decadencia familiar que había hecho Faulkner, la crítica de Sinclair Lewis a la autoridad del consumo y la banalidad, el réquiem por los apoderados del dinero de Fitzgerald, la angustia de la moderna ciudad de hierro que había promulgado Dos Passos, el puñetazo sexual de Henry Miller y la provocación a las buenas costumbres que hacía Nabokov con su *ninphette* Lolita.

Pero Europa era el horizonte de la civilidad y el desarrollo, idealizada como estaba por su mezcla de confort y encantadores parajes del pasado; utilizadas sus universidades y sus centros de enseñanza como fuente de conocimiento para los jóvenes latinoamericanos que buscaban ampliar su aprendizaje o estudiar materias vagamente preparadas en sus países de origen –el propio Alea había estudiado en la década del cincuenta junto a Julio García Espinosa, Fernando Birri y Gabriel García Márquez, en el Centro Sperimentale di Cinematografía de Roma–. ¿Cómo habría de igualarla una isla del

²² Edmundo Desnoes: «Neruda y nuestra América», p. 27.

²³ Ídem.

Caribe llamada «de corcho», donde el patrimonio era barrido cíclicamente por la batida de los huracanes, de los políticos, del olvido y eventualmente había que comenzar todo desde cero?

Liquidar el estigma de la dependencia y el subdesarrollo se proponía como uno de los objetivos de la generación de los sesenta; objetivo que constantemente se vería cruzado por los cuestionamientos, la incertidumbre, los pugilatos de los grupos de poder dentro de la cultura y el peso implacable de la realidad concreta, con sus carencias materiales y mentales. Los jóvenes de entonces querían construir en Cuba la «Suiza del Caribe» –dice Alea al hablar de *Memorias...*–, un lugar donde imperaría el raciocinio y la justicia social, la alta cultura y el conocimiento científico.

Según las ideas manejadas por Alea en sus artículos y sus cartas, en Cuba se podía proponer la reminiscencia de un «colonialismo cultural» dado a través de la «mimesis» de la clase media con los patrones extranjeros y por su «incapacidad» para promover el intercambio con las manifestaciones artísticas tradicionales. La burguesía con poder económico fijaba en la sociedad pre-revolucionaria abundantes criterios de gusto y consumo, tanto en la vida cotidiana como en el ámbito artístico. Sergio, miembro de la clase media, queda atrapado entre su voluntad de «ser un otro europeo» y la pérdida de determinadas posibilidades para sortear el subdesarrollo, representadas por el viaje, el dinero, las comodidades, las importaciones: una vida «semejante al desarrollo» encapsulada en los espacios demarcados para ello.

Rotas las cápsulas, en la primera década de la Revolución, el subdesarrollo económico sobreviene y se expande hacia todos los ámbitos, aun cuando a través del proyecto ilustrado se trazan líneas formativas que suponen la ruptura del subdesarrollo cultural. Los escritores que van al corte de caña en «Aquí me pongo» se refieren a tal situación cuando discuten sobre los artistas noveles: «Ellos están más jodidos que nosotros. Ya nosotros por lo menos viajamos y hemos visto museos y experimentado cosas y leído todo lo que nos ha dado la gana», dice el personaje de Orlando, a lo que le responde

Marino con un argumento de la nueva era: «Ya ellos no necesitan ninguna libertad burguesa. Tienen un país, nosotros teníamos una colonia, una factoría. [...] Tienen algo concreto por lo que sacrificarse y joderse un poco... yo me jodí por gusto... están construyendo el socialismo». El interlocutor de Marino toma esta respuesta por una broma: «Qué jodedor eres... Tú no quisieras estar en su pellejo», a lo que el otro responde que habla en serio: «Yo soy un mierda, yo lo sé»,²⁴ dice. Las «libertades burguesas», basadas en el poder económico, son repudiadas desde todos los ámbitos del pensamiento revolucionario. La crisis del intelectual maduro viene dada, justamente, por la transmutación del escapismo hacia el compromiso agrícola, fabril, armado, que se exige en pos del desarrollo de una nueva etapa histórica.

Sergio transita, como ha observado Fernando Pérez, del cinismo a la crítica defensiva y es el subdesarrollo el punto de partida de esta actitud: «de todas las circunstancias que acosan a Sergio, es ésta la que acelera su crisis (por ser precisamente la que en el proceso revolucionario exige las más altas tensiones, la más profunda disposición práctica)».²⁵ El subdesarrollo en la mirada de Sergio corresponde a La Habana transformada en una ciudad de Centroamérica sin la plataforma económica estadounidense y sin altos horizontes culturales, gente iletrada que lo inunda todo y va adquiriendo el poder cívico, «rostros primitivos, mujeres telúricas, altares ancestrales, actitudes machistas: toda la violencia vital de esta parte del mundo».²⁶ Su estatus anti-heroico se agrava al no contribuir «activamente» a la culturización y el desarrollo.

Había que echar fuera la vida complaciente, la comodidad del «intelectual asalariado» y buscar la espontaneidad de la cultura artística en el pueblo. Alea respondía a esta postura simplificadora en su texto «Hora y momento del cine cubano», de 1972. Allí hablaba de la existencia de un sustrato de cultura colonizada, que podía administrarse desde el punto

²⁴ Edmundo Desnoes: «Aquí me pongo», ob. cit., p. 122.

²⁵ Fernando Pérez: «Un filme dialéctico y partidario», ob. cit., p. 88.

²⁶ Ídem.

de vista teórico con los términos de Frantz Fanon, pero también defendía la función imprescindible de los intelectuales formados, capacitados para promover la nueva cultura revolucionaria desde una visión más compleja –y menos inocente o incontaminada– de las tramas de la cultura artística.

El espíritu pequeñoburgués no se encuentra en el saber, o en la capacidad vinculante del conocimiento que ostentan los intelectuales de clase media, o en su incorporación de paradigmas extranjeros, sino en el egoísmo individual y el desprecio por el otro, apuntaba Alea. Sin embargo, más allá de lo que podía ser considerado típico del «comportamiento burgués», las mayores contradicciones del intelectual de clase media se operaban en su obligatorio «dejar de ser», en ese «desgarraamiento» que mencionaban Lisandro Otero y el propio Alea. El sujeto de «extracción burguesa», casi siempre educado en el extranjero, se incluía en la nueva sociedad cubana, según Desnoes, desde una posición de paralelismo con respecto a las clases pobres. Posición que explica por qué para este sujeto vincularse a las costumbres de los sustratos populares era una opción, si no desestimada, que lo llenaba de contradicciones. Así lo describía en *Para verte mejor América Latina*, un ensayo acompañado por las fotos de Paolo Gasparini, en el que hilvanaba una serie de consideraciones sobre el subdesarrollo, el capitalismo y el coloniaje en nuestra área geográfica.

Podríamos ilustrar este llamado paralelismo de capas en la sociedad americana, según lo concibe el autor, a través de la secuencia inicial de la película *Memorias...* El espacio público tomado por la gran masa de los humildes, de los preteridos, se impone en el filme desde el inicio con *Teresa*, el baile mozambique de Pello el Afrokán. Allí se pone de manifiesto la incomunicación inter-racial e inter-clasista, el extrañamiento ante el otro, hasta hacía poco relegado y ahora desenvuelto en las calles, en las playas, en los salones de baile. Sería ingenuo negar la ubicación del protagonista desde la mirada del civilizador, extrañado ante el baile, el furor, la muerte, que se desatan al unísono a su alrededor. El espacio de la «danza negra», saturado de cuerpos, sonidos percutidos y

movimientos sensuales o febriles, es el espacio para el extrañamiento del «otro» blanco de clase media, ahora recolocado espacial y temporalmente.

El arte cinematográfico siempre tiene un valor enfático sobre la cultura. Como hubo de señalar Alea, toda selección fotográfica emplaza enfáticamente lo mostrado, en el acto de representación de «esos» –y no otros– segmentos culturales, extraídos de cualquier fenómeno mayor. Sergio es mostrado en un espacio al que no pertenece mientras se abre paso con dificultad, y donde queda paralizado ante un acto homicida que no parece conmover a la mayoría de los presentes. De quedar alguna duda, el segmento que da inicio al filme es repetido con los acordes dispares de la música de Brouwer, empleados como indicativos de violencia hasta ese momento en la conformación sonora de la atmósfera dramática. En su segunda visualización la secuencia va precedida por las palabras de Sergio: «Todo me llega demasiado temprano o demasiado tarde. En otra época tal vez habría podido entender lo que está pasando aquí. Hoy ya no puedo». Para finalizar, la luz blanquecina cae sobre el rostro de Sergio, turbado entre la multitud.

La «danza negra» en la que se involucra el sujeto de clase media había aparecido antes en la novela *No hay problema* de Desnoes. Allí Sebastián Soler sigue un baile de tributo a Yemayá en los predios de la localidad de Regla, sin poder integrarse plenamente. El mismo pasaje vuelve a ser recreado por Desnoes después de una década:

Al otro lado de la bahía de La Habana, cada ocho de septiembre sacan, de la penumbra de la iglesita local, la imagen de la Virgen de Regla, y en la calle, bajo el sol africano, se convierte para el pueblo humilde en Yemayá, la diosa del mar yoruba. [...] La virgen sale de la iglesia, el párroco acompaña la imagen hasta la puerta –y desde allí la procesión se hace pueblo, avanza bailando al ritmo de los tres tambores batá y cantando en yoruba. [...] Varias veces seguí esta procesión, con torpes movimientos en el baile, buscando una identidad nacional más amplia que la iglesia y el pasado africano pero con la misma distancia que me separó

de los indios en las calles de Quito. Estos mundos paralelos son nuestra identidad americana.²⁷

Más adelante señala Desnoes que en el «baile negro» se funden «los trabajadores negros, mulatos y blancos» para escapar de la dominación y el coloniaje. Como saldo de esta reflexión se coloca a sí mismo en paralelismo con las clases bajas, los obreros mancomunados a través de sus destinos vitales y de la religión. La distancia tomada se basa, sin dudas, en la puesta en práctica de una educación distintiva, de una formación orientada hacia el conocimiento de la alta cultura, ganada a través de la literatura impresa, el arte de vanguardia, la educación foránea, y no de la cultura de los desposeídos, sostenida por la tradición familiar, la resistencia subterránea, el mito, la oralidad, la literatura manuscrita.

El personaje de Malabre menciona que en algún momento de su vida matrimonial había ido con su mujer «de turistas totales» al «apestoso lago Xochimilco». Mientras, observa la foto que da cuenta de aquel viaje donde él tiene puesto un sarape y se ve con «cara de bandolero siniestro». La interpretación paródica del personaje parece estar inseminada por la mirada estereotipada sobre el mexicano limítrofe, aquel que vive en las zonas colindantes a los Estados Unidos donde el sarape es una prenda típica. Aquí también el personaje expresa su «estatus paralelo» con respecto a los indígenas o la cultura mexicana. De hecho, un distingo semejante hace el propio Desnoes cuando dice que las creencias y la forma de vestir lo separan necesariamente de la población indígena de América Latina.

Los textos de Desnoes, en los años que van del sesenta al setenta y dos, muestran una serie de contradicciones que, en el plano artístico, cuajan como conflictos existenciales de sus personajes. Su situación implica cierta violencia entre paradigmas opuestos, pues siendo un convencido de los derechos de su hemisferio, no logra conciliarse con él. Sus consideraciones sobre el subdesarrollo destinan a Hispanoamérica y

²⁷ Edmundo Desnoes: *Para verte mejor América Latina*, pp. 35-40.

dentro de ella a Cuba, a una circunstancia de tintes trágicos, cuya única solución es la reproducción del germen revolucionario: «el radicalismo revolucionario es lo único que podrá romper el círculo vicioso de nuestro atraso y nuestro desarraigo cultural».²⁸ La pobreza determina de plano la condición subordinada de una cultura que no satisface los paradigmas de civilidad contemporáneos:

Elegancia y estilo no son cosas para nosotros, de nuestro mundo. Nosotros no somos elegantes ni tenemos estilo, somos ignorantes y groseros porque somos pobres, nos han mantenido pobres los del mundo industrializado que glorifica la obra y la vida de Hemingway. Frente al *glamour* estudiado de Hemingway: el incontenible caos nuestro.²⁹

En el filme, Alea insiste en el carácter exasperado de la multitud y en la violencia, insiste en las expresiones de los rostros, tomados desde primeros planos, en las manos, en la confusión visual del cuerpo coral de los que bailan. Tan distinto el tratamiento de la imagen al acartonado de los reportajes –anteriores al filme y reinsertados en él– que mostraban a las «niñas bien» durante sus valeses, captadas desde la distancia para que podamos ver sus vestidos y la elegancia coreográfica de «cada oveja con su pareja». Fanon hablaba en *Los condenados de la tierra* del espacio marcado del colonizado, donde se amontonan los cuerpos y viven hombres de mala fama, se nace en cualquier parte, de cualquier manera y se muere de cualquier cosa; un mundo «sin intervalos», donde los hombres viven unos sobre otros.³⁰ Desnoes hablaba con similares referencias acerca del espacio del subdesarrollo: «El mundo subdesarrollado es abundancia de cuerpos y escasez de casas, productos, alimentos. El mundo imperialista tiene productos para todos; nosotros, cuerpos miserables, hambrientos, ignorantes que se rebelan contra el

²⁸ Edmundo Desnoes: «Evolución o Revolución», p. 21.

²⁹ Edmundo Desnoes: «El último verano», ob. cit., p. 51.

³⁰ Cfr. Frantz Fanon: *Los condenados de la tierra*, p. 37.

atraso, la humillación de vivir fuera de la historia y sin las ventajas de la producción en masa».³¹

Colonizados –o en el caso de Cuba mediatizados por el poder económico de Estados Unidos–, subdesarrollados, sujetos a la cultura de la pobreza, los hombres del entonces llamado Tercer Mundo solo contaban con sus cuerpos y su voluntad de supervivencia. He aquí que se propone la reivindicación de la nacionalidad –y para llegar a ello la lucha de liberación– como garante de la descolonización, a través de la emergencia de la cultura tradicional como potencial regenerativo. En la mesa redonda Literatura y subdesarrollo, las palabras de René Depestre refrendan la lectura sobre el fenómeno del coloniaje y la descolonización cultural que propone Fanon y que circula ampliamente en la década del sesenta en Cuba:

La cultura en un país subdesarrollado no puede ser otra cosa que la operación a veces costosa, dolorosa, mediante la cual un pueblo toma conciencia de su capacidad de transformar su vida social, de escribir su propia historia y de recoger lo mejor de sus tradiciones para hacerlas fructificar y para enriquecerlas con las condiciones de la lucha de liberación nacional.

En sentido general, la mesa redonda parece poner a discusión el problema del subdesarrollo y el coloniaje que había desarrollado Fanon en su libro. Depestre, de continuo citado en *Los condenados de la tierra*, habla de la viabilidad de unir el proceso de liberación nacional a la reconstrucción «autónoma» de las fisonomías culturales latinoamericanas. Desnoes habla de su condición subordinada ante el otro paradigmático, «blanco, anglosajón y protestante», que nos reduce sin excepción a la categoría de «negros sureños». Gianni Toti, por su parte, intenta contrarrestar sus discursos:

Bueno, ahora toca al abogado del diablo. El que lleva las dudas también sobre las dudas y que os pregunta: ¿pero señores, no se dan cuenta que las palabras que están empleando –subdesarro-

³¹ Edmundo Desnoes: «La imagen fotográfica del subdesarrollo», ob. cit., p. 79.

llo, subdesarrollo, subdesarrollo— son enfermas, o por lo menos enfermedades. ¿No se dan cuenta o no se preguntan que tal vez estas palabras son trampas del lenguaje cómplice, de una cultura ya gastada [...] que puede llevaros a la paz mental de las fórmulas.

Toti hace una advertencia que implica directamente al personaje de Sergio: repetir incansablemente que Latinoamérica es víctima del subdesarrollo puede conducir a la paz mental de las fórmulas y al determinismo. Sergio llega al convencimiento de que el bajo crecimiento económico determina inevitablemente la devaluación de la cultura. La ideología se arriesga a establecer nociones fijas, así puede entenderse el subdesarrollo cultural como destino manifiesto, cuando en realidad los desajustes económicos no deberían determinar la «calidad» de las culturas.

La idea de la «copia» desvalorizada que somos los latinoamericanos, según los horizontes culturales europeo y norteamericano, es una dominante en la década y asimismo en la obra de Desnoes. En sus referencias a Hemingway relata cómo la viuda había retirado las pinturas originales de la Vigía, con la promesa de hacerlas reemplazar más tarde por sus reproducciones. Eso es lo que merecemos, apunta Desnoes, copias sin ningún valor para decorar las paredes del ídolo desaparecido. En el subdesarrollo el intelectual vive en una eterna aspiración, en un suspiro, en un sueño coartado:

Muchos escritores de mi generación —yo mismo también— soñaron con vivir la vida bohemia en París; luchar en España por la dignidad humana mientras nuestros países oscuros se hundían en el estiercol, la corrupción, el absurdo, perdían la oportunidad de vivir en este siglo; tener amigos famosos o excéntricos en todas las capitales del mundo; amar apasionadamente en medio de una conflagración mundial; recibir 100 000 dólares por el simple derecho de autorizar la filmación en technicolor de uno de nuestros cuentos más sutiles y logrados; cazar leones, búfalos, antílopes, rinocerontes en África... soñábamos sueños que no nos pertenecían, que nos humillaban como criadas leyendo novelas rosa.³²

³² Edmundo Desnoes: «El último verano», ob. cit., p. 41.

La humillación no proviene de la ausencia de un grupo satisfactorio de aspiraciones a ser resueltas en el ámbito de la cultura antillana. Lo que humilla, como a la criada que desea ser la protagonista de la novela rosa, es el hecho de no poder cumplir la vida del otro paradigmático. Decía Calvert Casey en la temprana fecha de 1959 que sus contemporáneos sufrían de miopía al desesperar por lo que consideraban «la falta de una gran obra cubana de influencia universal (novela, poema, sinfonía, cine, pintura, filosofía)» y cuyas aspiraciones se situaban en la «repetición exacta entre nosotros de los procesos y moldes europeos, error siempre reiterado entre americanos»,³³ cuando la obra cubana de valor universal era su lucha emancipadora, sus turgencias revolucionarias dadas cíclicamente.

Sergio, intelectual de ida y vuelta, se afirma en esa costumbre señalada por Casey, la de buscar el desarrollo cultural en el horizonte europeo y criticar el patrimonio intangible de las tierras tropicales, poco elaborado o poco culto, en el sentido hegemónico tradicional de estos términos. Escribe Desnoes en 1966:

Que quede bien claro: desprecio el estilo retrógrado y epidérmico de Gallegos, Asturias, Icaza, Alegría... de cualquiera de su camada. Hablo con odio: nada de admiración ni glorificación de los pobres del mundo –a estos pobres hay que sacarlos de su atraso, combatir su mundo simplista, levantarlos, nunca retratarlos en el fango para turistas progresistas interesados en las costumbres de los nativos.³⁴

El filme abre y cierra con el personaje de Sergio inmerso en la oscuridad, simbólica y literalmente. La noche queda visualizada dentro de los ambientes umbrosos de la danza y después de la preparación del equipamiento militar. Ritual y muerte, entre las sombras y las luces tan esporádicas como hirientes a la vista. Nada ha quedado de los ambientes lumínicos de neón de La Habana. Y la oscuridad en Occidente, desde sus raíces semánticas, ha estado persistentemente asociada al deterioro espiritual del hombre. El personaje intenta despegar sin éxito

³³ Calvert Casey: «Cuba, nación y nacionalidad», p. 3.

³⁴ Edmundo Desnoes: «El último verano», ob. cit., p. 53.

de ese «atraso», que involucra de manera confusa tanto la penuria material como los paradigmas del gusto, la religiosidad, o el empleo cotidiano de la risa en cualquier circunstancia.

Sergio elabora una teoría parcializada sobre lo cubano y con ello tipifica el pensamiento bipolar de ese intelectual insular, orientado en primer término hacia el horizonte europeo-ilustrado, que subestima la cultura de la resistencia o de la supervivencia, la cultura de los pobres, a saber, del gusto «abaratado», las costumbres «mestizas», las inclinaciones al culto mágico religioso. Subdesarrollo es sinónimo de escasez de capital científico, abandono de la tecnología, de la física cuántica, de las matemáticas; al tiempo que la dependencia técnica se equipara a la «baja» cultura, la imitación de patrones extranjeros, el caos, la oscuridad, la amalgama, el desconocimiento generalizado sobre el arte de vanguardia, la superficialidad, los «gallegos y negritos», la adaptación a lo momentáneo, la negación del más sublime de los espíritus –el de lo trágico– y la carnavalización sin plaza, sin límites, que invade todos los ámbitos.

Subdesarrollo es inconsistencia dada bajo el Trópico de Cáncer, donde el patrimonio inmaterial de la cultura –la parranda, el tabaco, la mirada provocadora, la opinión insensata y tozuda, la subversión burlesca de la tragedia, la conservación subterránea del mito, «el embrujo de la ceiba, el poder de Changó, los patios de las quintas del Cerro, el dulce de guayaba, las mamparas del zaguán, las calles adoquinadas, la palmera en el paisaje, la guayabera, el zonzún, la cadena de oro al cuello, el danzón, el zapato de puntera estrecha, los baños de mar, el arroz con pollo...»³⁵ supera en jerarquía a la memoria ontológica, a la memoria escrita, a la memoria científica.

La noción de subdesarrollo económico rápidamente se asimila a la noción de desvalorización cultural. Al respecto Desnoes describía la posición de sus contemporáneos de la siguiente manera:

Entre los escritores jóvenes cubanos se ha popularizado un efectivo método para medir nuestro atraso literario: el subdesarrollómetro.

³⁵ Lisandro Otero: «La situación», ob. cit., p. 100.

Consiste en plantearse con respecto a todos nuestros creadores, preguntas como ésta: «Si Enrique José Varona es un filósofo, yo quiero que me digan qué cosa es Hegel». O: «Si Loveira es un novelista, ¿qué cosa es Thomas Mann?» Con mi novela se produce un verdadero derrumbe: «Si *No hay problema* es una novela, ¿qué carajo es *La montaña mágica*?». ³⁶

La novela *Memorias...* cuenta con un mundo poblado de referencias culturales que provienen del horizonte europeo elegido por su protagonista como su referente paradigmático. El *cosmos* del héroe se emite desde la pluralidad de la Historia, la emergencia de las lenguas francesa e inglesa, las citas de la literatura o el cine y las *lecturas* del sujeto europeo, que nutren el contrapunteo dirigido hacia la interpretación del subdesarrollo como expresión económica, cultural y vital de la isla que habita. Según Adriana Méndez Roderas, la dicotomía civilización/subdesarrollo en el texto de Desnoes resulta una variante moderna del postulado de Sarmiento sobre la división entre civilización y barbarie. *Memorias...* refrenda la bipolaridad decimonónica de tales términos, puesto que «la disyuntiva cultura/incultura provoca en esta breve novela una serie de consideraciones en torno a la posibilidad de trascender el lado de la polaridad que caracteriza a los países del continente». ³⁷

La incultura, sin lugar a dudas entendida como cultura de la pobreza –con carácter transitivo hacia lo indígena y lo negro– e igualmente de lo pequeñoburgués mediocre e imitativo, de lo no auténtico y por tanto deforme, es descrita por Malabre con mordacidad y está apoyada desde la enunciación. La novela inicia con una cita de Montaigne: «Esas naciones me parecen, pues, solamente bárbaras, en el sentido de que en ellas ha dominado escasamente la huella del espíritu humano, y porque permanecen todavía en los confines de su ingenuidad primitiva». Las palabras del autor europeo se re-context-

³⁶ Edmundo Desnoes: «*El Siglo de las Luces*», pp. 108-109.

³⁷ Adriana Méndez Rodenas: «Escritura, identidad, espejismo en *Memorias del subdesarrollo* de Edmundo Desnoes», *Cuba en su imagen: Historia e identidad en la literatura cubana*, p. 183.

tualizan en el pórtico a la novela. La huella del espíritu humano es la huella de la ilustración, la huella de lo aprendido en los libros o la huella de la filosofía clásica, o de la escritura en una trama de varios siglos superpuestos. Mientras, la «ingenuidad primitiva» de los pueblos antillanos, que es también la de los pueblos de América continental, ha de establecerse, según los enfoques de la época, en el plano de las culturas «provisionales desarraigadas». No quedará otra salida que tomar a Europa o a Estados Unidos como modelos a seguir; o bien reinventar y fundar culturas propias descolonizadas, a lo que serviría de plataforma la reproducción de las revoluciones sociales en el continente.

En 1961, Desnoes subrayaba que las culturas americanas no poseían una fisonomía raigal y auténtica. Las formas culturales en Hispanoamérica carecerían de raíces hasta tanto no se articularan las formas de vida en sus naciones independientes, hasta tanto no se despegaran del coloniaje económico y cultural. Mientras esto no aconteciera, Hispanoamérica contaría con un patrimonio provisorio, mediatizado por paradigmas de importación. La solución podía avistarse en la Revolución Cubana, apuntaba Desnoes, que había traído de regreso a sus intelectuales de Europa y Estados Unidos para fundar una cultura artística nueva, una especie de Renacimiento antillano. Pero los argumentos del autor vuelven a ser contradictorios, pues si el «oficio artístico» provenía de fuera, ya se vería extrañado ante la fuerza brutal de la pobreza, o la fuerza vital del patrimonio intangible de los desposeídos.

En 1971 retoma el asunto desde una perspectiva similar. América Latina es un espacio inauténtico, desarraigado, dada la superposición de lenguas, símbolos y mitologías, que la condena a un «chapucero mestizaje». Según dice Desnoes, para acompañar la foto de Gasparini que exhibe a los pobladores indígenas como practicantes en las iglesias católicas, los genuinos habitantes de América apenas reconocen al dios sol tras la imagen de Cristo. La condición de nuestras regiones americanas es la superposición superficial y la amalgama transitoria, todo producto del coloniaje y sus diversas caras, donde confluyen los viejos templos con las nuevas propagandas para el consumo. La

«autenticidad» de los valores y por lo tanto la negación de la hibridez que más tarde definiría Canclini o de la transculturación que ya había contemplado Fernando Ortiz, sería anhelada como signo de desarrollo cultural y, sobre todo, de descolonización.

La provisionalidad de la cultura cubana era expuesta por Alea, en 1972, como condición definitoria del subdesarrollo antillano. En la medida en que el cineasta entretejía la defensa de los intelectuales especializados, advertía sobre los peligros de «mantener indefinidamente nuestra pobre cultura en esa situación de provisionalidad que siempre ha padecido, en la que ningún rasgo llega a desarrollarse lo suficiente para convertirse en un valor auténtico, consistente, que nos afirme en nuestra realidad social».³⁸

Fanon describía al sujeto subdesarrollado y colonizado como un sujeto apetente por las formas de vida del colonizador. En Cuba, el subdesarrollo como el espacio-tiempo del hambre y el deseo del pueblo por ser como el «otro desarrollado», la mimesis tantas veces descrita del sujeto antillano con el otro paradigmático, es, más que un concepto un sentimiento aprehensivo, una noción ambiental, que aparece continuamente entre los intelectuales de la época. La canción de Silvio Rodríguez «Epistolario del subdesarrollo», escrita en el propio año 1968, da cuenta de nuestro embargo cultural. Allí el cantautor describe el vano afán del pueblo por alcanzar la «imagen del desarrollo», la combinación entre precariedad y dejadez que lleva a la pobreza del entorno y todas las «simulaciones» que emprenden los cubanos para «parecerse» a los otros de fuera –¿europeos?, ¿estadounidenses?–, sin lograrlo, debido al aislamiento real del país y su rezago económico:

*No, no tengo que cerrar los ojos para ver,
para ver las mallas de hilo tan mal hechas
que se tejen las niñas que no pueden
ir a Londres a comprarlas.
¡No!*

³⁸ Tomás Gutiérrez Alea: «Hora y momento del cine cubano», en Ambrosio Fornet: *Alea. Una retrospectiva crítica*, p. 307.

*No tengo que cerrar los ojos para ver.
 No tengo que cerrar los ojos para ver,
 para ver a los pobres muchachitos
 que arreglan como pueden sus pantalones
 y los convierten en campanas
 sordas o sórdidas.
 ¡No!*

*No, no tengo que cerrar los ojos para ver,
 para ver lo mal que tiñen nuestros tintes,
 que se le caen de la ropa a las muchachas
 de cintas que quisieran ser tan brillantes
 como el Eastman Color –porque,
 ¿quién que haya visto Juego de masacre
 no ama el color para siempre?
 ¡No!³⁹*

No es el sujeto al margen pugnando por colocarse al centro con todo su patrimonio, es el sujeto al margen que intenta camuflarse y parecerse al otro, como estrategia de supervivencia. Pero las muchachas que usaban las medias tejidas a mano, ¿estarían conscientes de ser vistas por el ojo correctivo del intelectual como copias deformes de otras *shining girls* con sus medias industriales? No hay que olvidar que este sujeto colonizado intenta camuflarse, mas no convertirse. Hay un disfrute específico en «parecerse a», una voracidad por incorporar a la identidad líquida, porosa, el mayor cúmulo de referentes. Hay placer en simular y mostrar, en efectuar esa performatividad «concertada» de la vida cotidiana. La puesta en escena «desfigurada» pero a la vez creativa e imaginativa –medias tejidas a mano, campanas hechas en casa por las abuelas, cintas teñidas, «a falta de pan, casabe», o a falta del trigo europeo, la yuca tropical–, puede ser entrevista como copia patética o como apropiación manufacturada –acaso inconscientemente subversiva– del modelo industrial, como

³⁹ Silvio Rodríguez: «Epistolario del subdesarrollo» (1968), en *Cancionero*, pp. 501-502.

expresión paupérrima de la pobreza o como garantía de asimilación y variación propia sobre el paradigma.

Inmersos en el rescate de Cuba, que era también un redescubrimiento, los intelectuales se duelen de la imitación y el simulacro, interpretados como un producto de la precariedad material y cognitiva. Vuelven a articular, en su sentido más polarizado, la dualidad Próspero-Calibán: desarrollo-subdesarrollo, multiplicación-autofagia, autenticidad-imitación, memoria-olvido. El intelectual se posiciona frente al «otro» como un ilustrador, que no solo lleva información y conocimiento a las masas sino también –y aquí reside el peligro de la polarización– el correcto uso de ese conocimiento, con sus correspondientes conducciones y supresiones. Está bien representar la danza de Yemayá en la escena culta, incorporar los bailes y los trajes al tablado de los grandes teatros que los excluyó por tanto tiempo; pero el culto a Yemayá, la religión como sistema cosmovisivo y operacional, es desestimada por provenir de un canon no ilustrado y, en última instancia, no europeo-civilizado. En cualquier caso, para el sujeto «desarrollista» la expresión mágico-religiosa de la cultura es vista en paralelismo, tal como lo ilustraba Desnoes, para quien «lo real-maravilloso era también una expresión inteligente del subdesarrollo americano» y una romantización a lo Chateaubriand de la realidad antillana, «más pobre, elemental, atrasada y simplista que la de los países industrializados y socialmente desarrollados».⁴⁰

Carlos Jáuregui señala oportunamente que la tradición calibanista de la Revolución Cubana acerca el monstruo al heroísmo ilustrado, a la figura del líder –Martí, Che, Fidel– que desciende al pueblo para unir fuerzas con él y oponer al colonizador –incluida la burguesía dominante– todo lo aprendido en su seno. Calibán en el lugar de Próspero no abandona sus proyectos occidentalistas de «civilización, modernización, desarrollismo», y esa es «la tragedia íntima de la inversión semántica de “Calibán” y del proyecto político revolucionario cubano».⁴¹ Pero Jáuregui vuelve a mezclar en su análisis la as-

⁴⁰ Edmundo Desnoes: «*El Siglo de las Luces*», p. 104.

⁴¹ Carlos Jáuregui: Ob. cit., p. 729.

piración al desarrollo económico –el despegue del providencial subdesarrollo material– con la proyección cultural que hubo de acompañarlo. El desajuste cultural no proviene solamente del hecho de que la Revolución haya pretendido entrar «heroicamente» en la dinámica del desarrollo moderno occidental, sino de la posición que en este proceso ocupa el ideólogo o el artista a la hora de proyectar una «cultura nacional descolonizada», urgida, según el planteamiento generalizado del atraso cultural, de saneamientos y depuraciones.

En una relectura de *Calibán* a través de *Memorias del subdesarrollo* notamos que el personaje de Sergio no tiene cabida en la definición triangulada del coloniaje, aun cuando el tema del subdesarrollo corta inevitablemente los tópicos del discurso contra-colonial. Sergio no es Próspero, el colonizador, y en ningún caso será Calibán, el «otro deforme» que ha estado a expensas de la cultura del colonizador y ahora se rebela, o el intelectual descendido y hermanado con los pobres. Acaso sea Ariel, el intelectual de la anti-América, al servicio del paradigma europeo; mas detesta a la burguesía imitativa y servil, abre cauce a la denuncia sobre la pobreza en América Latina y el hambre –continuación del etnocidio– y se duele de la mirada concupiscente del colonizador. Sergio, el escritor que no se legitima ni se hace visible, cuyo conflicto intimista corre por los rieles de la intrahistoria, es un «otro» para todas las fuerzas en tensión. Representa un sujeto imposible de ser fijado: oscila entre las tres posiciones utilizadas para dirimir el problema de la colonialidad latinoamericana y coquetea con ellas, pero no se asimila, aun cuando la Revolución obliga a la «escritura» y «fijación» del sujeto.

En el proceso de su auto-observación Sergio se distingue de Próspero, el colonizador que viaja al trópico para cazar y tirarse al sol o el que fácilmente puede ser comunista en París; al igual que se distingue de Ariel en tanto vehículo del poder colonial, o clase media servil que justifica al colonizador. Tampoco elige, en la disyuntiva que propone Retamar, luchar junto a Calibán por la libertad, tanto así que se ve demasiado distante del monstruo, el oprimido, el oscuro subdesarrollado que salta a la calle y exige sus derechos o el ilustrado que se

afilia a los bastiones populares. No obstante, de forma desestabilizadora, ha de fungir como un observador de la «barbarie» y promotor de la alta cultura europea; es inevitablemente miembro de su clase y, muy a su pesar, también del universo antillano.

El intelectual formado en una normativa blanca, heterosexual, desarrollista, o sea, plenamente occidental y moderna, en este momento de afirmación y actualización de la nacionalidad, demasiado consciente de su papel crítico, no puede ser Próspero ni Ariel. Así que construye una voluntad discursiva para no servir, para, correr y huir de la mimesis con el colonizador. En su desgajamiento crítico tampoco es Calibán, aunque se plantee a sí mismo que es un escritor subdesarrollado que maldice con la lengua aprendida de la metrópoli: Calibán es el otro que debe ser iniciado en el saber para enfrentar la construcción de la nación cubana y, hasta tanto no lo logre, su ubicación frente a él es la de un ilustrador como Próspero. «Maldecir e ilustrar» de conjunto a unos y otros, o viceversa –ilustrar al colonizador sobre lo que pasa en Cuba y en América Latina–, en una posición polivalente y asimétrica que participa tanto del pensamiento global como del drama individual, es el destino del ideólogo cubano que representa Sergio y que avala el discurso de *Memorias...* más diseminado que triangular. El personaje no se explica por el lugar de la enunciación, sino por las variaciones reaccionarias de su discurso frente a todo lo «otro», en un intento de definición que no alcanza sino una expresión múltiple y atomizada.

En este sentido, podríamos considerar un diálogo tácito entre el *Calibán* (1971) de Retamar y *Para verte mejor América Latina* (1971) de Desnoes. Ambos coinciden en el valor contra-colonial de la Revolución Cubana y en su potencial arbitrio sobre la regeneración cultural, más allá de las metrópolis. Luego, si para el primero «nuestra genuina cultura» se ha visto «gestada por el pueblo mestizo, esos descendientes de indios, de negros y de europeos», que se han hermanado a través de la pobreza y la lucha anti-colonial, para el segundo el hecho de que en América Latina se formen «capas sucesivas» –sobre las estelas, el vodú y la iglesia, luego el ferrocarril

y la bandera, luego botellas de Coca Cola y sobre las botellas, la hoz y el martillo— que perduran y coexisten en una babel de lenguas y símbolos, solo da como resultado un concierto de «culturas paralelas» que no se integran en el tan «cacareado mestizaje fecundo».⁴²

Donde Retamar interpreta que existe un proceso de síntesis cultural, Desnoes propone un proceso de decantación. Si el primero expone la naturaleza nociva de la cultura anti-América, que intenta ordenar a través de modelos metropolitanos la presunta «barbarie», el segundo se niega a llamar «creador» al caos y surrealista a la «imaginación heterogénea», al «barroco decorativo», y aboga por la creación de una estructura auténtica, una raíz vertebrada, que al cabo queda sin definir. En 1961, hablaba Desnoes de América como una región que vivía su Edad Media en términos de «conciencia cultural». Las formas culturales en Hispanoamérica, apuntaba el autor, no podían ser sólidas, acabadas, hasta tanto no se articularan las formas de vida, basadas en la independencia económica.⁴³

El subdesarrollo, después de trescientos años, aún se ve planteado en los términos de Montaigne, sólo que ahora no desde la idealización humanista, sino desde la ironía deconstructiva. Los otros subdesarrollados son potencialmente ingenuos, no conocen las letras y los números, no conocen la naturaleza bastarda o domesticada como los europeos, no han sido «trabajados por la cultura». La novela *Memorias...* abre con las palabras del escritor francés que, descontextualizadas, no establecen su diálogo con el ensayo de donde provienen, *De los caníbales*, sino con el texto de Desnoes.

Malabre se queja de la «sabrosura cubana» y critica a la burguesía por no haber acabado con los bohíos y obligado a todo el mundo a estudiar matemáticas. Más adelante se refiere a Montaigne, cuando se imagina despertando con la ejecución de un violinista, para enseguida corregirse: «El radio y la revolución acabaron definitivamente con todo lo que representaba Montaigne oyendo cada mañana la dulce tonada de un músico

⁴² Roberto Fernández Retamar: *Todo Caliban*, p. 71.

⁴³ Edmundo Desnoes: «Evolución o Revolución», p. 21.

detenido ante su cama. Si alquilo a un violinista para que me despierte cada mañana me fusilan. ¡Me duermen a tiros en el paredón» (34). Símbolo de un refinamiento ajeno a las apetencias y modos de vida de obreros y campesinos, contratar a un violinista para hacerse despertar en las mañanas no puede ser entrevisto por los «otros ingenuos» sino como una aberración pequeñoburguesa. Desde su perspectiva, advierte Malabre que un sueño libresco, de estirpe cortesana, puede convertirse de repente en una amenaza, tal y como los habitantes de aquellas geografías recién descubiertas, según relata Montaigne en su ensayo, por su desconocimiento y espanto ante lo ignoto, habían abatido a flechazos al primer hombre a caballo.

En el subdesarrollo domina cierto «estado de animalidad», según nos informa Desnoes cuando pone en la voz de Malabre y de Sergio Carmona el término «alteración» de Ortega y Gasset para definir el comportamiento de Elena. Para el filósofo español: «el animal no vive desde *sí mismo* sino desde *lo otro*, traído y llevado y tiranizado por *lo otro*, equivale a decir que el animal vive siempre alterado, enajenado, que su vida es constitutiva *alteración*».⁴⁴ Solo el hombre tiene la capacidad de «ensimismarse», de «meterse dentro de sí» y mantener su atención fija en las ideas, capacidad que se educa a través de los siglos, en tanto el hombre primigenio es capaz de sostener apenas unos minutos esa «torsión atencional». La concentración, apunta Ortega, es una actitud del hombre consciente y «ultrabiológica», pues lo que «le es natural es dispersarse, distraerse hacia fuera, como el mono en la selva o en la jaula del Zoo».⁴⁵

En la pantalla, a través de las fotos fijas, vemos a Elena con diferentes expresiones, mientras corre el parlamento de Sergio: «Elena demostró ser totalmente inconsecuente, es pura alteración, como diría Ortega. No relaciona las cosas, esa es una de las señales del subdesarrollo, la incapacidad para rela-

⁴⁴ José Ortega y Gasset: *Ensimismamiento y alteración. Meditación de la técnica*, p. 20.

⁴⁵ *Ibíd.*, p. 27.

cionar las cosas, acumular experiencia y desarrollarse». Elena ríe, Elena ensombrece, Elena canta. Elena no es «ella misma», no está «en-si-misma-da», pues su personalidad se basa en la imitación de muy variadas poses exteriores. La actitud de los hombres y mujeres del subdesarrollo, de esos sujetos apenas trabajados por la «cultura de las ideas», por la huella de la civilización –en términos de Montaigne–, por el «*theoretikos bios* de los griegos, la teoría»⁴⁶ –en términos de Ortega y Gasset–, exhibe su incapacidad para aprender y desarrollarse. Su «dispersión» es una actitud natural y primitiva frente a la cual Sergio intenta colocarse como sujeto contemplativo.

La incapacidad para sufrir sin echarse a reír enseguida, desde la perspectiva del protagonista, es otra de las manifestaciones de la postura regresiva del subdesarrollo que se gesta bajo el estado pre-científico de la alteración. Caracterizado a través del choteo, la risa, la sexualidad voluptuosa, el sujeto cubano es etiquetado por Sergio Carmona como una criatura predispuesta hacia la irracionalidad. El choteo es un rasgo de humor, ni más ni menos, tanto como lo es la ironía en los franceses o el sinsentido en los ingleses. La interrogación sigue siendo ¿qué es lo que hace de la risa burlesca una actitud atrasada o un estado de disipación frente al sufrimiento dignificado por la tradición cristiana? Dentro del paradigma mental de Sergio la risa, superficial y disociadora, enturbia la capacidad de ensimismarse porque estorba a la intimidad del sufrimiento que, a todas luces, se identifica con el recogimiento espiritual y el aprendizaje.

Puesto que la alteración es, además, la acción que se lleva a cabo «a golpes con las cosas del entorno» y sin «un plan preconcebido en una previa contemplación o pensamiento», en Sergio se suscita la incertidumbre, mencionada antes, frente a las tensiones entre subdesarrollo y revolución, entre el proyecto que prevé la subversión social y la probable incapacidad del hombre del subdesarrollo para llevarlo a cabo. Desde este punto de vista, el ensimismamiento es imprescindible para accionar en la realidad concreta; por lo tanto, quedan excluidas

⁴⁶ *Ibidem*, p. 29.

como posibles plataformas de estructuración social tanto el sustrato mágico-maravilloso como la «acción pura», posturas sobrevivientes por las que Sergio Carmona no oculta su indiferencia, en consonancia con su perfil racionalista.

No es solo desde el proyecto político que se promueve la idea del desarrollismo occidental. En la ciencia y la tecnología se ve la solución a los problemas del subdesarrollo económico, así también a las manifestaciones del «atraso» cultural que supone la tradición. Cuando Desnoes habla de lo realmaravilloso como una sublimación del subdesarrollo americano, afirma que lo que desea Hispanoamérica con ferocidad es asumir «todas las responsabilidades y peligros de la energía nuclear y todas las ventajas de la revolución social y de los adelantos industriales y científicos que impondrán un mundo dominado por creaciones humanas: la ciudad y la ciencia».⁴⁷ Para Desnoes el mundo americano es un universo empozado que pugna por eclosionar hacia la posesión del saber occidental, por lo que su imagen «maravillosa» no pasa de ser «la ilusión de un mundo primitivo, lleno de contrastes y magia», ofrecida por un sujeto de la enunciación que en cualquier caso no renuncia a la fatigosa civilización industrial.

Al menos en esta primera década, el autor coincide con el discurso dominante del momento que encuentra en las revoluciones sociales –y en su vehículo, la lucha armada– el único camino para la descolonización económica y cultural de los países subdesarrollados. Dinamitar el poder de las burguesías nacionales, desplazar al estado y a la colectividad la responsabilidad del desarrollo, eran las alternativas posibles para lograr un cambio efectivo en los países latinoamericanos. Sin embargo, el desplazamiento y ajuste de los patrones de la clase media junto a la irrupción popular, el lugar que ocupa el escritor-creador en la nueva coyuntura como un «intermediario» que facilita a las clases menos favorecidas el camino hacia la cultura artística, los enfrentamientos directos con la pobreza, las tensiones nacionales e internacionales, colocan al sujeto intelectual en medio de múltiples contradicciones.

⁴⁷ Edmundo Desnoes: «*El Siglo de las Luces*», p. 104.

Desnoes dice, mientras alude al carácter autobiográfico de su novela, haberse sentido siempre como dos en uno: «el que lo entiende todo, lo justifica todo con el análisis frío de la implacable historia, desde arriba, en teoría –y el pobre yo que sólo tiene su vida individual en medio del caos sorprendente y contradictorio de la revolución».⁴⁸ Para ilustrar la ruptura de la burbuja virtual del consumo de la clase media cubana y la inmersión del intelectual en el mundo hambreado, asolado y rústico de los «pobres de la tierra», en el subdesarrollo explícito, el escritor tomaba unas palabras del Próspero de *La tempestad*:

Nuestros deleites ahora terminan. Estos, nuestros actores, como anuncié, todos eran espíritus, y se deshicieron en aire, en aire fino. Y, como la fábrica insustancial de esta visión, las torres coronadas de nubes, los fabulosos palacios, los solemnes templos, el mismo gran globo, sí, como todo lo heredado acabará por disolverse. Y, como esta desvanecida pompa insustancial, no dejará siquiera un dolor. Somos de la misma cosa de que están hechos los sueños, y pasamos dormidos nuestra pequeña vida.⁴⁹

En el cierre a su comentario apunta el autor de *Memorias...* que de «este sueño (pesadilla) despertaron ellos (nosotros) con la desgarradora lucidez de la revolución».⁵⁰ Acaso esos paréntesis indican la forzosa contradicción de su espíritu. La cita de Shakespeare sirve como filtrado de fino encaje para la nostalgia, de un pasado tan seductor y efímero como los espíritus insustanciales, a un tiempo chato y ordinario, querido y despreciado por él, ahora un sujeto lúcido ante la disolución de lo heredado y la pujanza de otro universo en formación.

Alea recoge esa personalidad intercambiable en el Sergio de su película y la amplifica con los recursos propiamente cinematográficos. Sergio es reflexivo, distante tras su telescopio, al tiempo que irónico y contra-colonial, e igualmente marcado

⁴⁸ Edmundo Desnoes: *Los dispositivos en la flor...*, p. 434.

⁴⁹ Edmundo Desnoes: «Lisandro Otero: *La situación*», p. 80.

⁵⁰ Ídem.

por un modelo civilizatorio que no integra, por ejemplo, al sujeto de la pobreza que «mantiene también una cultura paralela»⁵¹ o a las mujeres caribeñas, tan entregadas a los flagelos de la sensualidad y el ablandamiento tropicales, que difícilmente puedan aquí crecer dotadas de cierta complejidad o enredadas por la cultura.

Malabre presenta, como advierte Román de la Campa, «una configuración ideológica en un rejuego de ajustes y dispersiones», es un «significante descentralizado» que enajena «significados convencionales».⁵² El sujeto convencido de su falta de acabamiento, de su «identidad» bandeada, con los ojos abiertos ante la «barbarie» y la apetencia de ser un centro emisor de totalidad discursiva, termina elaborando un discurso abierto y relacional que no teme al despropósito.

Para Malabre y Sergio lo cubano es sinónimo de lo desestructurado y provisorio. La mayor angustia de estos personajes es que su «ensimismamiento» pueda manifestarse también de forma inestable, producto del subdesarrollo. No obstante, los protagonistas de la novela y la película logran ensimismarse a la manera del Hamlet shakesperiano. Harold Bloom insiste en la capacidad de autoescucharse que posee este personaje y en la representación del hombre intelectual que encarna. Hamlet es «el héroe occidental de la conciencia», contradictorio, cauto y procaz, que es capaz de aunar la introspección del duelo y la verbosidad del ingenio. Echa mano al cinismo cuando le es necesario pero es capaz de conmoverse ante la muerte, va del desprecio brutal a la sinceridad sentimental, este Hamlet que a un tiempo es héroe y villano en la pieza.⁵³ Sergio y Malabre encarnan una dualidad semejante. Su atractivo mayor reside en su personalidad variable, que puede despertar tanta simpatía como irritación. Son, como Hamlet, seres humanos que ensayan su filosofía frente a la posibilidad de la muerte y esto los convierte en conciencias sin pudor, dadas a la libertad del desplante, qui-

⁵¹ Edmundo Desnoes: *Para verte mejor América Latina*, p. 33.

⁵² Román de la Campa: Ob. cit., p. 1041.

⁵³ Cfr. Harold Bloom: *Shakespeare. La invención de lo humano*.

zás porque saber que la muerte espera en cualquier sitio es la ganancia de la verdadera libertad, como aseguraba Montaigne. Toda la novela *Memorias...* es un ensayo en crisis que intercala variantes de interpretación sobre el sujeto frente al otro. Así se traslada al filme, con la promesa de su inacabada sucesión de interrogantes.



Apéndice

Para un fresco fragmentario de los contextos escritos de *Memorias del subdesarrollo*

*Dedicada a Titón, esta «recortería»
inspirada en Eisenstein y Brecht.*

Los hechos recientes permiten afirmar que hemos excedido ya los límites prosaicos y estériles de fabricar azúcar para comprar automóviles.

Calvert Casey: «Cuba, nación y nacionalidad», en *Lunes de Revolución*, n.º 28, La Habana, 28 de septiembre de 1959, p. 3.

El ritmo y la sensualidad de nuestro pueblo que se manifiesta en la música y el baile. La caña donde se mece nuestra miseria y riqueza, las creencias y supersticiones y esa presencia racial en desequilibrio, falta de integración en lo psicológico y nuestro clima y geografía con sus bellezas y sus violencias. Desarmonías que se traducen en toda la dramaticidad de nuestra convivencia, que se enmascara con una frase mentirosa: «No hay problemas».

Carlos Franqui: «Cultura y Revolución», en *Lunes de Revolución*, n.º 19, La Habana, 26 de julio de 1959, p. 12.

De la toma de conciencia de los países subdesarrollados, viene hablándose desde los finales de la Segunda Guerra Mundial.

A partir de entonces la bibliografía sobre el tema no ha dejado de crecer. Una lectura crítica de esa bibliografía, crítica porque es mucho y porque en su mayoría ha sido elaborada por los mismos países desarrollados, una forma más refinada de imperialismo, nos enseña que la tarea que hoy tienen por delante los países subdesarrollados es diferente de la que realizaron en su momento los países hoy desarrollados. Estos países tuvieron que pasar por una etapa de formación y acumulación de capital que fue soportado en un principio por la clase trabajadora. Una vez formado el capital y realizado el proceso de expansión interno y externo, es decir, producido el desarrollo, el proceso de industrialización y crecimiento productivo superó al ya atenuado crecimiento demográfico. Para los países subdesarrollados, el proceso es a la inversa, a su mayor crecimiento demográfico corresponden una insuficiente industrialización, un mercado nacional débil y la falta del capital que puede impulsar a una mayor industrialización que permita, a su vez, aumentar el nivel de vida de esos pueblos, es lo que los economistas han llamado el círculo vicioso de la pobreza.

[...]

Sin una revolución parece de hecho imposible vencer los obstáculos institucionales que se oponen al crecimiento. Ustedes, mejor que nadie, lo saben. ¿Qué otro camino habría tomado este país para realizar la Reforma Agraria que está llevando a cabo, base indispensable para la formación del mercado nacional que hará posible el comienzo del proceso industrializador? Por las vías pacíficas yo lo dudo mucho, porque la experiencia histórica nos está demostrando que los obstáculos institucionales son tan vastos, son tan poderosos, que es imposible, por más recomendaciones que los técnicos de las Naciones Unidas estén haciendo.

Enrique González Pedrero: «Subdesarrollo y revolución», en *Casa de las Américas*, vol. I, n.º 2, La Habana, agosto-septiembre, 1960, pp. 49-64.

Hispanoamérica ha tenido la mala o la buena suerte de ser un injerto o un quiste dentro de la historia occidental. Vivimos desgarrados por una contradicción: sentimos la fuerza y las

exigencias de nuestras tierras y al mismo tiempo sentimos la necesidad de mantener nuestros nexos con la cultura europea. El problema es que a pesar de nuestro potencial telúrico y social, no nos bastamos. Nos desazona una manquedad profunda. Un francés, un español o un inglés se sienten parte integral de una historia y una cultura completas en sí mismas. Nosotros no.

[...]

Mientras no exista una sociedad soberana orgánicamente constituida, seguiremos sintiéndonos imperfectos y mancos.

El hispanoamericanismo tendrá siempre la ventaja –por haber nacido y dependido durante siglos de otra cultura– de su apertura espiritual a otras culturas y naciones. Su historia le impedirá encerrarse en un estrecho enfoque nacionalista.

Cuando seamos básicamente independientes perderemos el complejo de inferioridad. Dejaremos de habitar parasitariamente en otra cultura o en otra economía. Todo lo que hagamos será nuestro, aunque transpire influencias. Una vez adquirido el poder de autodeterminación, perderemos el miedo a las vacilaciones propias de una vida dependiente.

La fórmula es esta: independencia fundamental para poder vivir a partir de los propios problemas y no de los ajenos. Logrado esto, nuestra cultura será sólida, aunque tenga influencias exteriores: porque viviremos a partir de nuestro mundo americano.

Edmundo Desnoes: «Abelardo Villegas. “La filosofía de lo mexicano”», en *Casa de las Américas*, vol. I, n.º 5, La Habana, marzo-abril, 1961, pp. 91-94.

En Hispanoamérica, el escritor y el artista se han entregado frecuentemente al hechizo de las literaturas extranjeras o se han sometido por completo al gobernante de turno, porque desconfiaban de su país natal. Porque no creían en el orden –o desorden– del mundo que les rodeaba. Si la hispanoamericanidad se ha planteado como uno de los temas más difíciles para los pensadores de la región, es porque las formas de vida, las estructuras sociales todavía no han cuajado. «Nuestra manera de pensar, nuestras creencias, nuestra concepción del mundo,

son europeas, son hijas de la cultura occidental», insiste el filósofo mexicano Leopoldo Zea. «Sin embargo, a pesar de que son “nuestras” las sentimos ajenas, demasiado grandes para nosotros. Creemos en ellas, las consideramos eficaces para resolver nuestros problemas; pero no podemos adaptarnos a ellas».

Posible causa: la base de la sociedad, la estructura política, la personalidad hispanoamericana está todavía en el aire. Todo lo que toquemos carecerá de consistencia porque no pisamos en firme. Las formas culturales que se practiquen en Hispanoamérica carecerán de raíces hasta tanto no se articulen las formas de vida. Hasta que no seamos naciones independientes. Los países europeos dependieron durante siglos de la cultura greco-romana. Tuvieron que imitar sus estilos hasta que encontraron su propia personalidad, sin cohesión interna. Hasta que no se integraron como naciones no tuvieron cultura propia.

Edmundo Desnoes: «¿Evolución o Revolución?», en *Lunes de Revolución*, n.º 65, La Habana, 27 de junio de 1961, p. 21.

En muy pocos meses el Noticiero del ICAIC pasó de un estilo balbuciente, de una fórmula «pasquín directo con buenas intenciones», a un medio de expresión cinematográfica ágil e imaginativo. Algunos números especiales como el de Playa Girón, pueden considerarse como auténticos logros de calidad internacional. Si pensamos, además, que el Noticiero es crónica hebdomadaria de nuestro país, que cada número nuevo es, de por sí, un número histórico; si pensamos que los 48 números anuales del Noticiero serán, en el futuro, material indispensable a los ensayistas e historiadores de nuestra Revolución, no podemos menos que alegrarnos de que esos documentos no sean sólo retazos escuetos y fríos de la realidad, sino sobre todo, momentos esenciales, escogidos con aciertos y, en ocasiones, con un certero criterio de buen humor.

Eduardo Manet: «Cine cubano 1961», en *Casa de las Américas*, año II, n.º 9, La Habana, noviembre-diciembre, 1961, pp. 126-128.

¡Qué ingenuos los cobardes! ¡Qué ingenuos los descreídos y los escépticos! ¡Qué ingenuos aquellos a quienes les faltó fe en el porvenir y en la patria! ¿Y cómo los descreídos van a vencer jamás a los que creen en sus convicciones? (*Aplausos*.) ¿Cómo los escépticos van a vencer jamás a los optimistas? ¿Cómo los cobardes que huyen van a vencer jamás a los valientes que permanecen en sus puestos? (*Aplausos prolongados*.) Ellos no son capaces de ver cómo el pueblo se atrinchera en sus ideas, cómo el pueblo se atrinchera en sus convicciones, cómo el pueblo se atrinchera en su fe, cómo el pueblo se atrinchera en su patria; cómo el pueblo se atrinchera en su espíritu de sacrificio, en su decisión irrevocable de marchar adelante; cómo el pueblo se atrinchera en su valor, ese valor que ha inspirado respeto al enemigo poderoso (*aplausos*), ese valor que ha hecho que un pueblo pequeño haya parado en seco la agresión imperialista (*aplausos*) y haya demostrado al poderoso imperio que ¡la Revolución Socialista Cubana... (*aplausos prolongados*) es una realidad con la que tendrán que contar si quieren, y con la que tendrán que contar aunque no quieran! (*Aplausos y exclamaciones de: «¡Izquierda, izquierda, izquierda, siempre izquierda!»*).

Fidel Castro: Discurso pronunciado en la clausura del Primer Congreso de Escritores y Artistas, efectuada en el teatro Chaplin, el 22 de agosto de 1961, en *Hoy*, La Habana, 24 de agosto de 1961, pp. 7-8.

Los escritores y artistas de Cuba, reunidos en su Primer Congreso Nacional, después del triunfo de nuestra Revolución patriótica, democrática y socialista, adoptamos, con todo el pueblo, la Declaración de La Habana que constituye el Programa de la Nación en esta etapa histórica, y aceptamos como deber y derecho de los escritores y artistas: «Luchar con sus obras, por un mundo mejor».

Para ello consagraremos nuestros mejores esfuerzos a rescatar y revalorizar la tradición cultural cubana, antecedente de la cultura que ha de surgir en la nueva sociedad que estamos edificando.

En la gran batalla del pueblo cubano, que los escritores y artistas deben librar desde su propio campo, consideramos

esencial la participación de todos, cualquiera que sea su ubicación estética en la gran tarea común de la defensa y engrandecimiento de la Revolución. A través de la más rigurosa crítica, los escritores y artistas depuraremos nuestros medios de expresión a fin de hacerlos cada vez más eficaces para el cumplimiento de esta tarea. Nuestro contacto directo con los trabajadores manuales y con los problemas que, bajo la dirección del Gobierno Revolucionario se acometen y resuelven en fábricas, granjas y cooperativas, nos ayudará, estamos seguros de ello, en la formación revolucionaria indispensable para una más plena interpretación de la realidad, base de toda genuina obra de arte.

Al iniciar, unidos y firmes, el camino de nuestro nuevo deber, agradecemos el aliento y el estímulo que nos ha llegado de nuestro pueblo y de todos los pueblos del mundo, en la palabra y el mensaje de los escritores y artistas que buscan, con nosotros, como meta suprema, la paz entre las naciones y el triunfo definitivo de «la dignidad plena del hombre».

«Declaración final al I Congreso de Escritores y Artistas Cubanos», en *Casa de las Américas*, año II, n.º 8, La Habana, septiembre-octubre, 1961, p. 29.

Los enemigos de una idea popular de la cultura, afirman que en cuanto la cultura se lleva a las masas, pierde su categoría y su seriedad. Sin embargo, se equivocan. No se trata de rebajar el nivel de las formas culturales, sino, por el contrario, se trata de que los revolucionarios sabemos que todo el pueblo puede sentir lo más profundo, difícil y elevado de la actividad cultural del propio pueblo, es decir, de sí mismo.

Sabemos que la cultura es un producto del pueblo y del desarrollo de la sociedad; sabemos que la cultura alcanza más altitud y profundidad cuando el pueblo entero participa en ella; y por tanto, sabemos que en el socialismo, la cultura y la ciencia alcanzan más alto nivel del que puede lograr en la sociedad capitalista.

Toda actividad en la sociedad capitalista, o del gobierno dentro de la sociedad capitalista, está encaminada fundamentalmente a la competencia mercantil, al enriquecimiento

individual. En cambio, toda actividad en la sociedad socialista está encaminada al desarrollo pleno del hombre, de todas sus posibilidades creadoras. El pueblo, como constructor de la Historia, creará en el futuro la más rica, la más amplia y diversa, la más exquisita y profunda cultura. Nuestro pueblo liberado ha puesto también su libertad en la cultura. Lo que en el capitalismo y en la sociedad de clases llega sólo a las minorías, en el socialismo llega a toda la masa del pueblo, y por tanto, se hace más profunda, se hace más consciente, rica y noble. Las ideas políticas y filosóficas del marxismo-leninismo son el producto más desarrollado de la evolución cultural de la Humanidad. Y partiendo de ahí, de la concepción científica de la evolución de la Historia y de la sociedad humana, podemos comprender lo que significa la cultura. El mundo del futuro es el mundo de la cultura, porque el mundo del futuro es el mundo del socialismo.

Armando Hart: «Palabras al Congreso Nacional de Cultura», en *Casa de las Américas*, año III, n.º 17-18, La Habana, marzo-junio, 1963, pp. 3-6. (Palabras del Ministro de Educación pronunciadas ante el Congreso Nacional de Cultura el día 16 de diciembre de 1962.)

El hispanoamericano se encuentra en el surrealismo, el europeo protesta. El artista europeo nace en una sociedad estratificada, donde los diferentes aspectos de la vida han sido estudiados y la conducta codificada; el artista hispanoamericano se encuentra con un mundo desconocido, caótico, donde las relaciones entre los hombres son fluidas, donde la naturaleza es aplastante. Cuando Bretón plantea que el surrealismo acepta el dictado del pensamiento «eliminando todo control ejercido por la razón y fuera de cualquier preocupación moral o estética» sabe lúcidamente que se está oponiendo a una de las corrientes más poderosas del pensamiento europeo. Pero cuando Matta o Lam emplean el automatismo psíquico, el simbolismo onírico y las alucinaciones en su pintura, actúan con absoluta ingenuidad, expresan con naturalidad su propia experiencia histórica. En Hispanoamérica, por ejemplo, no se ha producido la separación racional entre la realidad y la fantasía. Todavía

existe una sociedad amorfa y un poderoso mundo primitivo indio y africano que en su visión del mundo lo une todo.

Edmundo Desnoes: «El viaje de Matta», en *Casa de las Américas*, año III, n.º 20-21, La Habana, septiembre-diciembre, 1963, p. 30.

Considero que el lector promedio del mundo capitalista, para convencerse de la necesidad de la Revolución, deberá entre otras cosas conocer la estructura de los bajos esquemas mentales de la burguesía, la sordidez de los hechos individuales en su submundo capitalista, el choque entre los nobles sentimientos humanísticos y la chatura del ambiente surgido de la explotación. Además, entiendo que al lector debe dársele la oportunidad de conocer nuevos puntos de vista sobre la vida, acontecimientos y personajes, por ejemplo, de la historia nacional, sobre la cual se le ha impuesto una versión expurgada por parte de las clases dominantes que la literatura, por sus medios específicos, tendría muy poca dificultad en combatir. Sólo después de una labor tal, que implica –no lo ignoro– una gran parte de acción destructiva, es posible comenzar a edificar, sin rémoras mayores, el anunciamiento del futuro.

Roque Dalton: «Poesía y militancia en América Latina», en *Casa de las Américas*, año III, n.º 20-21, La Habana, septiembre-diciembre, 1963, p. 19.

La experiencia de Joyce tiene muchos puntos de contacto con la circunstancia social del escritor hispanoamericano. Irlanda, en la época que escribió, era una colonia subdesarrollada de Inglaterra. Hasta el idioma inglés era algo impuesto por el conquistador: «El lenguaje que hablamos ha sido suyo antes que mío –piensa Stephen de un jesuita inglés– ¡Qué diferentes resultan las palabras hogar, Cristo, cerveza, maestro, en mis labios y no en los suyos! Yo no puedo pronunciar o escribir esas palabras sin sentir una sensación de desasosiego. Su idioma, tan familiar y tan extraño, será siempre para mí un lenguaje adquirido. Yo no he creado esas palabras, ni las he puesto en uso. Mi voz se revuelve para defenderse de ellas». Salvadas las diferencias, ya que en Irlanda se habla tanto el

gaélico como el inglés, nos parecen las palabras que un cubano podría lanzar al colonizador español. Nosotros hemos suavizado el español, pero no lo dominamos con la precisión de los españoles. Las expresiones populares tienen intenso colorido pero su órbita es limitada, no tienen gran variedad; no hay riqueza para nombrar específicamente las cosas; muchas veces utilizamos una sola expresión para objetos y situaciones opuestos y hasta contradictorios.

Edmundo Desnoes: «Al lector», en James Joyce: *Retrato del artista adolescente*, Ed. Nacional de Cuba, La Habana, 1964, p. XIV.

Es constante la preocupación de Chago por presentar el conflicto entre los hechos y el pensamiento. El hecho es que Salomón está contemplando un mango suspendido sobre su cabeza y piensa: «¿Estará verde? ¿Le dolerá si lo pruebo?» Y de pronto le cae en la cabeza. «¡Estaba verde!» –exclama Salomón. Inclusive frente a los hechos, el pensamiento a veces insiste en su error. Otras el pensamiento se desboca: Salomón eructa, es un acto sencillo, natural, y, tal vez por vergüenza o perplejidad, empieza a meditar: «El eructo por el eructo. El eructo desde el eructo. El eructo sobre, para o contra el eructo. El simple y llano eructo; en fin, tan complicado».

Salomón es una advertencia para toda persona que piense hoy que actuar es algo sencillo, que las cosas tienen una sola dirección. Que toman en consideración la dialéctica de los hechos, la variedad de consecuencias que puede tener cualquier acto. Salomón va por la calle y descubre una alcantarilla destapada; coge la tapa y la coloca en su lugar: había un hombre trabajando adentro que sale y protesta del embotellamiento.

Edmundo Desnoes: «El humorismo», *Casa de las Américas*, año IV, n.º 22-23, La Habana, enero-abril, 1964, p. 120.

Es normal en la América actual, que el joven novelista lea de preferencia a Cesare Pavese, a Michel Butor, a Sillitoe, a Carson Mac Cullers o James Baldwin. En cambio es difícil que atienda,

con el mismo fervor, a los escritores mayores de su propia casa. ¿Por qué? Desde luego está de por medio –explicación psicológico-social– el habitual conflicto generacional, en la medida en que la realización del servicio es su posibilidad creadora y ésta debe hacerse enriqueciendo o transformando la aportación de sus mayores. Desde luego hay una cuota de juvenil snobismo no desdeñable y una dificultad, mayor en los años primeros de la vida, para reconocer, respetar, dignificar, el aporte puramente nacional. Esto, con todo, me parece poco grave, porque está probado que se recupera en otro plano con los años. Me parece más importante, más grave, la comprobación que hace el joven novelista, de que un creador extranjero, perteneciente a un país de alto desarrollo intelectual, de tradición más nutrida y exigente, muestra un plano de eficiencia creadora superior.

Del mismo modo que ningún sistema filosófico transformador de mundo ha salido de América Latina, del mismo modo que ninguna aportación tecnológica, científica o sociológica, se ha generado en el continente todavía, del mismo modo ocurre que las invenciones narrativas –no en tanto obras de alta calidad sino en cuanto sistemas, métodos, fórmulas– no han surgido de tierras americanas. Esta comprobación no está destinada a restarnos energías, sino, al contrario a incentivar el esfuerzo pero sin que realísticamente se la registre y mida, no haremos otra cosa que engañarnos. Conviene examinarla y buscar sus puntos flacos.

Ángel Rama: «Diez problemas para el novelista latinoamericano», en *Casa de las Américas*, año IV, La Habana, n.º 26, octubre-noviembre, 1964, p. 25.

Europa, cargada de riquezas, otorgó de *jure* la humanidad a todos sus habitantes: un hombre, entre nosotros, quiere decir un cómplice puesto que *todos* nos hemos beneficiado con la explotación colonial. Ese continente gordo y lívido acaba por caer en lo que Fanon llama justamente el «narcisismo». Cocteau se irritaba con París «esa ciudad que habla todo el tiempo de sí misma». ¿Y que otra cosa hace Europa? ¿Y ese monstruo supereuropeo, la América del Norte? Palabras: libertad,

igualdad, fraternidad, amor, honor, patria. ¿Qué se yo? Esto no nos impedía al mismo tiempo pronunciar frases racistas, cochino negro, cochino judío, cochino ratón. Los buenos espíritus, liberales y tiernos –los neocolonialistas, en una palabra– pretendían sentirse asqueados por esa inconsecuencia; error o mala fe: nada más consecuente, entre nosotros, que un humanismo racista, puesto que el europeo no ha podido hacerse hombre sino fabricando esclavos y monstruos. Mientras existió la condición de indígena, la impostura no se descubrió; se encontraba en el género humano una abstracta formulación de universalidad que servía para encubrir prácticas más realistas: había, del otro lado del mar, una raza de subhombres que, gracias a nosotros, en mil años quizá, alcanzarían nuestra condición.

Jean Paul Sartre: prefacio a Frantz Fanon: *Los condenados de la tierra*, Venceremos, La Habana, 1965, pp. 28-29.

No basta con escribir un canto revolucionario para participar en la revolución africana, hay que hacer esa revolución con el pueblo. Con el pueblo y los cantos vendrán solos y por sí mismos.

Para realizar una acción auténtica, hay que ser una viva parte de África y de su pensamiento, un elemento de esa energía popular movilizada toda para la liberación, el progreso y la felicidad de África. No hay lugar, fuera de ese combate único, ni para el artista ni para el intelectual que no esté comprometido y totalmente movilizado con el pueblo en el gran combate de África y de la humanidad que sufre.

Sekou Touré en Frantz Fanon: *Los condenados de la tierra*, Venceremos, La Habana, 1965, p. 190.

Es que el intelectual colonizado se ha lanzado con avidez a la cultura occidental. Parecido a los hijos adoptivos, que no abandonan sus investigaciones del nuevo cuadro familiar sino en el momento en que se cristaliza en su mentalidad un núcleo mínimo de seguridad, el intelectual colonizado va a intentar hacer suya la cultura europea. No se contentará con

conocer a Rabelais o a Diderot, a Shakespeare o a Edgar Poe, pondrá su cerebro en tensión hasta lograr la más extrema complicidad con esas figuras,

*La dame n' était pas seule
Elle avait un mari
Un mari très comme il faut
Qui citait Racine et Corneille
Et Voltaire et Rousseau
Et le Père Hugo et le jeune Musset
Et Gide et Valéry
Et tant d' autres encore
(René Depestre, *Face à la nuit*)*

Pero cuando los partidos nacionalistas movilizan al pueblo en nombre de la independencia nacional, el intelectual colonizado puede rechazar algunas veces esas adquisiciones, que resiente de súbito como enajenantes. De todos modos, es más fácil proclamar que se rechaza que rechazar realmente. Ese intelectual que, por intermedio de la cultura, se había infiltrado en la civilización occidental, que había llegado a formar un solo cuerpo con la civilización europea, es decir, a cambiar de cuerpo, va a advertir que la matriz cultural, que querría asumir por deseo de originalidad, no le ofrece figuras que puedan soportar la comparación con aquéllas, numerosas y prestigiosas, de la civilización del ocupante.

Frantz Fanon: *Los condenados de la tierra*, Venceremos, La Habana, 1965, pp. 201-202.

En nuestro país, el error del mecanicismo realista no se ha dado, pero sí otro de signo contrario. Y ha sido por no comprender la necesidad de la creación del hombre nuevo, que no sea el que represente las ideas del siglo XIX, pero tampoco las de nuestro siglo decadente y morboso. El hombre del siglo XXI es el que debemos crear, aunque todavía es una aspiración subjetiva y no sistematizada. Precisamente éste es uno de los puntos fundamentales de nuestro estudio y de nuestro trabajo

y en la medida en que logremos éxitos concretos sobre una base teórica o, viceversa, extraigamos conclusiones teóricas de carácter amplio sobre la base de nuestra investigación concreta, habremos hecho un aporte valioso al marxismo-leninismo, a la causa de la humanidad.

La reacción contra el hombre del siglo XIX nos ha traído la reincidencia en el decadentismo del siglo XX; no es un error demasiado grave, pero debemos superarlo, so pena de abrir un ancho cauce al revisionismo.

Las grandes multitudes se van desarrollando, las nuevas ideas van alcanzando adecuado ímpetu en el seno de la sociedad, las posibilidades materiales de desarrollo integral de absolutamente todos sus miembros, hacen mucho más fructífera la labor. El presente es de lucha; el futuro es nuestro.

Resumiendo, la culpabilidad de muchos de nuestros intelectuales y artistas reside en su pecado original; no son auténticamente revolucionarios. Podemos injertar al olmo para que dé peras, pero simultáneamente hay que sembrar perales. Las nuevas generaciones vendrán libres del pecado original. Las probabilidades de que surjan artistas excepcionales serán tanto mayores cuanto más se haya ensanchado el campo de la cultura y la posibilidad de expresión. Nuestra tarea consiste en impedir que la generación actual, dislocada por sus conflictos, se puerque y puerque a las nuevas. No debemos crear asalariados dóciles al pensamiento oficial ni «becarios» que vivan al amparo del presupuesto, ejerciendo una libertad entre comillas. Ya vendrán los revolucionarios que entonen el canto del hombre nuevo con la auténtica voz del pueblo. Es un proceso que requiere tiempo.

Ernesto Guevara: «El socialismo y el hombre en Cuba» (1965), *Obras 1957-1967*, t. II, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 1970, pp. 379-380.

A lo largo de estos años, ¿cuál ha sido, pues, el «papel del intelectual»? Sin intentar un resumen y dando por sentado otras tareas ciudadanas (pues es obvio que sólo hablo de intelectuales que son o aspiran a ser revolucionarios), yo diría que

funcionar en la tarea concreta, de orden práctico, que se le haya asignado; pensar, interpretar la revolución, sus raíces, sus vínculos, su sentido, lo que nos ha llevado a una comprensión de nuestro mundo, el mundo subdesarrollado, el Tercer Mundo; y, en caso de un artista, particularmente de un escritor, expresar tanto el fervor como la tensión de una sociedad nueva que nace, que vamos construyendo y que nos va construyendo: y expresarlos sin abandonar el ojo crítico gracias al cual se es un intelectual y se sirve de veras a la revolución. Pues de servir se trata.

Roberto Fernández Retamar: respuesta a la encuesta «El papel del intelectual en los movimientos de liberación nacional», *Casa de las Américas*, año VI, n.º 35, La Habana, marzo-abril, 1966, p. 89.

Creo que ambos –el intelectual y el creador– deben ocupar un puesto en la lucha por la liberación nacional, en cuanto ciudadanos. [...] Pero entiendo que en el caso del creador se plantea un desgarramiento irremediable, ya que en el creador el elemento determinante no es nunca racional, sino espontáneo, incontrolable, esencialmente intuitivo. Y el escritor no puede poner ese elemento al servicio de nada de una manera premeditada. En cierta forma, el creador se plantea así una verdadera duplicidad, o por lo menos una terrible tensión: quiere ser fiel a una determinada concepción política y al mismo tiempo necesita ser fiel a su vocación.

Mario Vargas Llosa: respuesta a la encuesta «El papel del intelectual en los movimientos de liberación nacional», en *Casa de las Américas*, año VI, n.º 35, La Habana, marzo-abril, 1966, pp. 97-98.

En la lucha por destruir un mundo en el que nos habíamos formado y por construir un mundo en el que aún no teníamos un lugar, experimentamos un intenso desgarramiento. Los escritores eran parias que admiraban a distancia una obra de la que no participaban. En la nueva sociedad tampoco había lugar para nosotros porque no la servíamos con nuestra capacidad específica como escritores sino como cuadros o funcionarios.

Nos hallábamos, como dice Roberto Fernández Retamar en un poema: «Entre una clase a la que no pertenecemos, porque no podíamos ir a sus colegios, ni llegamos a creer en sus dioses,/ Ni mandamos en sus oficinas ni vivimos en sus casas, ni bailamos en sus salones, ni nos bañamos en sus playas, ni hicimos juntos el amor, ni nos saludamos,/ Y otra clase en la que pedimos un lugar, pero no tenemos del todo sus memorias ni tenemos del todo las mismas humillaciones,/ Y que señala con sus manos encallecidas, hinchadas, para siempre deformes,/ A nuestras manos que alisó el papel...»

Lisandro Otero: «El escritor en la revolución cubana», en *Casa de las Américas*, año VI, n.º 36-37, La Habana, mayo-agosto, 1966, p. 205.

La vanguardia nace en Europa de la crisis del mundo capitalista. Sucede, sin embargo, que nuestras sociedades atrasadas no presentan ni pueden presentar crisis similares. ¿Vamos por eso a prescindir de lo que ha conquistado esa vanguardia? ¿Vamos a recluirnos en expresiones agrestes y deplorablemente folklóricas? Y si no ¿cómo vamos a separar lo que corresponde a la sociedad capitalista –últimamente neocapitalista– y lo que es utilizable, asimilable por nosotros? En nuestro caso, a los términos *vanguardia* –de por sí bastante conflictivo– y *subdesarrollo*, se añade el de *revolución*. Se trata de hacer un arte vanguardista en un país subdesarrollado en revolución.

Roberto Fernández Retamar: «Hacia una intelectualidad revolucionaria en Cuba», en *Casa de las Américas*, año 7, n.º 40, La Habana, septiembre-ocubre, 1967, p. 15.

El lento, absorbente, infinito y egoísta comercio con la belleza y la cultura, la vida en un continente donde unas pocas horas me ponen frente a los frescos de Giotto o los Velásquez del Prado, en la curva del Rialto del Gran Canal o en esas salas londinenses donde se diría que las pinturas de Turner vuelven a inventar la luz, la tentación cotidiana de volver como en otros tiempos a una entrega total y fervorosa a los problemas estéticos e intelectuales, a la filosofía abstracta, a los altos juegos del

pensamiento y de la imaginación, a la creación sin otro fin que el placer de la inteligencia y de la sensibilidad, libran en mí una interminable batalla con el sentimiento de que nada de todo eso se justifica éticamente si al mismo tiempo no se está abierto a los problemas vitales de los pueblos, si no se asume decididamente la condición de intelectual del tercer mundo en la medida en que todo intelectual, hoy en día, *pertenece potencial o efectivamente al tercer mundo puesto que su sola vocación es un peligro, una amenaza, un escándalo para los que apoyan lenta pero seguramente el dedo en el gatillo de la bomba.*

Julio Cortázar: «Carta a Roberto Fernández Retamar», en *Casa de las Américas*, año VIII, n.º 45, La Habana, noviembre-diciembre, 1967, pp. 11-12. (Número dedicado a la situación del intelectual latinoamericano.)

El problema está en que nosotros no somos europeos, y esto lo digo sin ninguna clase de prejuicio, tan solo como un registro de distancias. No somos europeos y en consecuencia no hemos alcanzado aún la fría capacidad de contemplar el mundo a través de un inteligente cansancio. Somos latinoamericanos, y en consecuencia ciertos fenómenos típicamente europeos, como el *nouveau roman* o aun la *nouvelle critique*, suelen parecernos un formidable desperdicio de talento, un prematuro museo de nuevas retóricas. No descarto la posibilidad de que yo esté profundamente equivocado; que los actuales módulos europeos constituyan en verdad una etapa de progreso y hasta una inmóvil revolución, para la que no estamos ni intelectual ni psicológicamente preparados; que la verdadera distancia sea la que va del intelectual de un medio desarrollado al intelectual que es inevitablemente producto del subdesarrollo. Realmente es verosímil que así sea, y quizás llegue el día, no de admitirlo como conjetura sino como hecho irrefutable. Pero mientras tanto, mientras América Latina siga siendo un volcán, mientras la mitad de sus habitantes sean analfabetos, mientras el hambre constituya la mejor palanca para el chantaje del más fuerte, mientras los Estados Unidos se consideren con derecho a presionar, a prohibir, a invadir, a bloquear, a asesinar, a impedirnos en fin que ejerzamos nuestro pleno derecho a existir, e

incluso nuestro derecho a morir por nuestra cuenta y sin su costosa asistencia técnica; mientras América Latina busque, así sea caóticamente y a empujones, su propio destino y su mínima felicidad, permítasenos que sigamos pensando en el escritor como en alguien que enfrenta una doble responsabilidad: la de su arte y la de su entorno.

Mario Benedetti: «Situación del escritor en América Latina», en *Casa de las Américas*, año VIII, n.º 45, La Habana, noviembre-diciembre, 1967, p. 34.

El intelectual latinoamericano se ve obligado a abandonar su patria, donde ya era un exiliado, conoce en los Estados Unidos o en Europa un doble exilio. En efecto, el Occidente cristiano, cuando se apodera de un intelectual del Tercer Mundo, hace de él las más de las veces un pseudointelectual, un seudohombre, un minirrevolucionario. Se convierte para sí mismo y para su pueblo en una especie de *zombi* de la cultura y de la Revolución. Es sin duda esta situación de *zombi* (es decir, un estado generalizado de alienación) la que engendra el «pecado original» del intelectual, señalado por Ernesto Che Guevara en su brillante estudio *El socialismo y el hombre en Cuba*. Este proceso de *zombificación* es la historia de la mayor parte de los jóvenes que se han ido a pedir a Europa o a los Estados Unidos los conocimientos, un equipo intelectual y técnico, que sus países presas del subdesarrollo no son aún capaces de suministrarles. El proceso inverso, la *deszombificación*, es una operación psicológica, a menudo costosa y dolorosa, que comienza con la Revolución. La revolución, tanto para el pueblo como para el escritor que le es fiel, es el fin de todos los exilios, el retorno magnífico al país natal, al hogar, a lo suyo, a la salud plena; el retorno –tanto para un pueblo como para un hombre– a la continuidad consigo mismo, al sol de la historia.

René Despestre: «Carta a Roberto Fernández Retamar», en *Casa de las Américas*, año VIII, n.º 45, La Habana, noviembre-diciembre, 1967, p. 39.

Pero no es sólo la Mona Lisa y Marilyn Monroe, la libertad burguesa y el Cadillac (bien podrían informar nuestra indig-

nación o convertirse en simple y llano entretenimiento), es también nuestra propia imagen la que aparece deformada por la prensa, el radio y el cine de los países altamente industrializados. O somos puro paisaje o somos criados sumisos y torpes –y si nos rebelamos somos crueles y sanguinarios. Gunga Din, el aguador del imperio británico, delatando a sus hermanos, muerto de amor por los colonizadores; Tonto, el torpe y sumiso mexicano que habla muy mal inglés, pero sirve fielmente a John Wayne. Esta humillación llegó al absurdo en la infancia de Stokely Carmichael: «recuerdo que cuando niño solía ir los sábados a ver películas de Tarzán. El Tarzán blanco derrotaba a los negros nativos. Yo me sentaba y gritaba: “¡Mata a las bestias, mata a los salvajes!”; y en realidad yo estaba diciendo: “¡Mátame!”» (Stokely Carmichael: «What we want», en *The Nueva York Review of Books*, septiembre 22 de 1966.)

Edmundo Desnoes: «*Las armas secretas*», en *Casa de las Américas*, año VIII, n.º 48, La Habana, mayo-junio, 1968, pp. 32-33.

En una sociedad en revolución, el intelectual está obligado a ser crítico de sí mismo y conciencia crítica de la sociedad. Puesto que su meta es contribuir a la formación de una sociedad nueva, con nuevas relaciones humanas y un nuevo concepto de la vida, ha de avanzar midiendo la distancia que separa los medios de los fines, juzgando siempre lo que *es* en nombre de lo que *debe* ser, y de lo que será. En gran medida es responsabilidad suya que al final del camino aparezca ese nuevo hombre liberado al fin de su enajenación que el Che señaló poco antes de morir combatiendo por él, como «la última y más importante ambición revolucionaria». En un país subdesarrollado en revolución, el intelectual debe fundirse con el pueblo y servir de intermediario –maestro, divulgador– entre su obra y su público. Pero eso no basta. La revolución promueve constantemente nuevas exigencias y si la responsabilidad presupone la libertad, ésta presupone a su vez, para el intelectual de un país en revolución, el deber de definir nuevas responsabilidades. En manos de una minoría, la cultura, en lugar de ser un vehículo de liberación, se convierte en instrumento de opresión

y coloniaje. La revolución, al elevar incesantemente el nivel cultural del pueblo y generar una nueva ética, crea las condiciones para que se extinga el concepto de «intelectual» como miembro de una elite de la cultura. Un esfuerzo tenaz y múltiple permitirá que en el futuro todo hombre sea un hombre integral, es decir, también un intelectual en el sentido más amplio del término.

«Responsabilidad del intelectual ante los problemas del mundo subdesarrollado. Declaración general de la comisión tres del Congreso Cultural de La Habana», en *Casa de las Américas*, año VIII, n.º 47, La Habana, marzo-abril, 1968, pp. 104-105.



Bibliografía

- ALONSO, ALEJANDRO G.: «Tras las huellas que conducen a la trascendencia», en *Cine Cubano*, n.º 123, La Habana, 1988, pp. 2-10.
- ÁLVAREZ, FEDERICO: «Perspectiva y ambigüedad en las *Memorias del subdesarrollo*», en *Casa de las Américas*, n.º 39, La Habana, 1966, pp. 148-150.
- AUMONT, JACQUES y MICHEL MARIE: *Análisis del film*, Paidós, Barcelona, 1999.
- _____ et al.: *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1985.
- AYALA, FRANCISCO: *El escritor y el cine*, Cátedra, Madrid, 1996.
- BAJTÍN, MIJAIL: *Problemas literarios y estéticos*, Arte y Literatura, La Habana, 1986.
- _____ : *Problemas de la poética de Dostoievski*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 1986.
- BAL, MIEKE: *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Cátedra, Madrid, 1985.
- BALAZS, BÈLA: *Estética del filme*, Arte y Literatura, La Habana, 1980.
- BALDELLI, PIO: *El cine y la obra literaria*, ICAIC, La Habana, 1966.
- BARTHES, ROLAND et al.: *Análisis estructural del relato*, Premià Editora, México D.F., 1991.
- _____ : *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*, Siglo XXI, México D.F., 1983.
- _____ : *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona, 1986.

- BAUJIN, JOSÉ ANTONIO: «Mirar a los sesenta... desde la literatura cubana», en *Mirar a los 60* (catálogo a la exposición homónima en el Museo Nacional de Bellas Artes), La Habana, 2004, pp. 74-77.
- BENEDETTI, MARIO: «Situación del escritor en América Latina», en *Casa de las Américas*, n.º 45, La Habana, noviembre-diciembre, 1967, pp. 31-36.
- BERG, WALTER BRUNO: «Literatura y cine. Nuevos enfoques del concepto de intermedialidad», en *Revista Iberoamericana*, Madrid, n.º 6, 2002, pp. 127-141.
- BERTHIER, NANCY: *Tomás Gutiérrez Alea et la Révolution cubaine*, Ediciones du Cerf/Corlet, París, 2005.
- BHABHA, HOMI K.: *The Location of Culture*, Routledge, Nueva York, 1995.
- BLOOM, HAROLD: *Shakespeare. La invención de lo humano*, Anagrama, Barcelona, 2002.
- BONDIL, NATHALIE (ed.): *Cuba. Arte e historia desde 1868 hasta nuestros días* (catálogo de la exposición producida por The Montreal Museum of Fine Arts en colaboración con el Museo Nacional de Bellas Artes y la Fototeca de Cuba, del 31 de enero al 8 de junio de 2008), The Montreal Museum of Fine Arts/ Lunweg Editores, 2008.
- BORDWELL, DAVID: *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona, 1996.
- BOURDIEU, PIERRE: «El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método», en *Criterios*, n.º 25-28, La Habana, enero 1989-diciembre 1990, pp. 20-42.
- CABALLERO, RUFO: «Memorias del subdesarrollo: Lucidez de la cautela», *Lágrimas en la lluvia*, Ediciones ICAIC/ Letras Cubanas, La Habana, 2008, pp. 42-47.
- _____ : *Rumores del cómplice. Cinco maneras de ser crítico de cine*, Letras Cubanas, La Habana, 2000.
- CABALLERO, RUFO y JOEL DEL RÍO: «No hay cine adulto sin herejía sistemática», en *Temas*, n.º 3, La Habana, julio-septiembre, 1995, pp. 102-115.
- CABRERA INFANTE, GUILLERMO: «Una sola unión contra todas las amenazas», en *Lunes de Revolución*, n.º 90, La Habana, 9 de enero de 1961, pp. 2-3.
- CAÍN, G. [GUILLERMO CABRERA INFANTE]: *Un oficio del siglo xx*, Ediciones R, La Habana, 1963.
- CAMACHO, JORGE: «Memorias y memorias: 18 preguntas para Edmundo Desnoes», en *Otro Lunes*, Miami, abril, 2009, <<http://www.otrolunes.com>>

- com/hemeroteca-ol/numero-07/html/pdf/07/2-Otrolunesconversa1-E_Desnoes.pdf>.
- CAMPA, ROMÁN DE LA: «Memorias del subdesarrollo. Novela/texto/discurso», en *Revista Iberoamericana*, n.º 152-153, University of Pittsburg, julio-diciembre, 1990, pp. 1039-1054.
- CARPENTIER, ALEJO: «Panorama editorial después del triunfo de la Revolución», *La cultura en Cuba y en el mundo*, Letras Cubanas, La Habana, 2003.
- _____ : *Los pasos perdidos*, Letras Cubanas, La Habana, 1979.
- _____ : *El Siglo de las Luces*, Ediciones Unión, La Habana, 1993.
- CASAUS, VÍCTOR: «El género testimonio y el cine cubano», en *Cine Cubano*, n.º 101, La Habana, 1982, pp. 115-125.
- CASEY, CALVERT: «Cuba, nación y nacionalidad», en *Lunes de Revolución*, n.º 28, La Habana, 28 de septiembre de 1959, pp. 2-3.
- CASTILLO, LUCIANO: *A contraluz*, Oriente, Santiago de Cuba, 2005.
- _____ : *Carpentier en el reino de la imagen*, Ediciones Unión, La Habana, 2006.
- _____ : *Cine y literatura*, número especial de *Revista de Occidente*, n.º 40, Madrid, septiembre de 1984.
- CASTRO, FIDEL: «Discurso pronunciado en la clausura del Primer Congreso de Escritores y Artistas, efectuada en el teatro Chaplin, el 22 de agosto de 1961», en *Hoy*, La Habana, 24 de agosto de 1961, pp. 7-8.
- _____ : *Palabras a los intelectuales*, Ediciones del Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1961.
- _____ : *Palabras a los intelectuales*, Casa Editoria Abril, La Habana, 2005.
- CÉSAIRE, AIMÉ: «De Discurso sobre el colonialismo», en *Casa de las Américas*, n.º 36-37, La Habana, mayo-agosto, 1966, pp. 154-167.
- CHANAN, MICHAEL: «Titón y lo intertextual», en *Temas*, n.º 27, La Habana, octubre-diciembre, 2001, pp. 63-67.
- CHATMAN, SEYMOUR: *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Altea/Taurus/Alfaguara, Madrid, 1990.
- COMPANY, JUAN MIGUEL: *El trazo de la letra en la imagen. Texto literario y texto filmico*, Cátedra, Madrid, 1987.
- CORTÁZAR, JULIO: «Carta a Roberto Fernández Retamar», en *Casa de las Américas*, n.º 45, La Habana, noviembre-diciembre, 1967, pp. 11-12.
- DALTON, ROQUE: «Poesía y militancia en América Latina», en *Casa de las Américas*, n.º 20-21, La Habana, septiembre-diciembre, 1963, pp. 12-20.

- «Declaración final al I Congreso de Escritores y Artistas Cubanos», en *Casa de las Américas*, n.º 8, La Habana, septiembre-octubre, 1961, p. 29.
- DELEUZE, GUILLES Y FELIX GUATTARI: *Rizoma. Introducción*, Pre-textos, Valencia (España), 1997.
- DEPESTRE, RENÉ: «Carta a Roberto Fernández Retamar», en *Casa de las Américas*, n.º 45, La Habana, noviembre-diciembre, 1967, p. 39.
- _____ : «El poder de la literatura en la sociedad socialista», en Adolfo Sánchez Vázquez: *Ética y marxismo*, Ediciones Era, México D.F., 1970.
- DERRIDA, JACQUES: «Le cinéma et ses fantômes» (entrevista), en *Cahiers du Cinema*, n.º 556, París, abril, 2001, pp. 75-85.
- DESNOES, EDMUNDO: «Abelardo Villegas. "La filosofía de lo mexicano"», en *Casa de las Américas*, n.º 5, La Habana, marzo-abril, 1961, pp. 91-94.
- _____ : «Año dieciséis después de Hiroshima», en *Lunes de Revolución*, n.º 97, La Habana, 27 de febrero de 1961, pp. 24-25.
- _____ : «Las armas secretas», en *Casa de las Américas*, n.º 48, La Habana, mayo-junio, 1968, pp. 32-43.
- _____ : *El cataclismo*, Ediciones R, La Habana, 1965.
- _____ (pról., epíl., selec. y notas): *Los dispositivos en la flor. Cuba: literatura desde la revolución*, Ediciones del Norte, Hanover, 1981.
- _____ : «Lo español en Hemingway», en *Lunes de Revolución*, n.º 118, La Habana, 14 de agosto de 1961, pp. 14-15.
- _____ : «¿Evolución o Revolución?», en *Lunes de Revolución*, n.º 65, La Habana, 27 de junio de 1961, pp. 20-21.
- _____ : «¿Gunga Din o Mahatma Gandhi?», en *Lunes de Revolución*, n.º 95, La Habana, 13 de febrero de 1961, pp. 21-22.
- _____ : «El humorismo», en *Casa de las Américas*, año IV, n.º 22-23, La Habana, enero-abril, 1964, pp. 113-124.
- _____ : *Lam, azul y negro*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 1963.
- _____ : «Lisandro Otero: *La situación*», en *Casa de las Américas*, n.º 20-21, La Habana, septiembre-diciembre, 1963, pp. 77-80.
- _____ : «La literatura en el imperio. Impotencia», en *Lunes de Revolución*, n.º 81, La Habana, 17 de octubre de 1961, pp. 15-16.
- _____ : «Las malas visiones de *Visión*. ¡Dónde quiera que se encuentren!», en *Lunes de Revolución*, n.º 61, La Habana, 30 de mayo de 1961, pp. 21-22.
- _____ : «Martí en Fidel Castro», en *Lunes de Revolución*, n.º 93, La Habana, 30 de enero de 1961, pp. 61-62.

- _____ : *Memorias del subdesarrollo*, Ediciones Unión, La Habana, 1965.
- _____ : «Memorias del subdesarrollo. Dos nuevas escenas para un film de Tomás Gutiérrez Alea», en *Islas*, n.º 1, Santa Clara, enero-agosto, 1969, pp. 163-169.
- _____ : *Memorias del subdesarrollo*, Joaquín Mortiz, México D.F., 1975.
- _____ : *Memorias del subdesarrollo*, Letras Cubanas, La Habana, 2003.
- _____ : «Las mentiras de Gasparini», en *Casa de las Américas*, n.º 32, La Habana, septiembre-octubre, 1965, pp. 85-87.
- _____ : «El nacimiento de una nación», en *Lunes de Revolución*, n.º 84, La Habana, 28 de noviembre de 1961, p. 19.
- _____ : «Neruda y nuestra América», en *Lunes de Revolución*, n.º 88, La Habana, 26 de diciembre 1960, p. 27.
- _____ : *No hay problema*, Ediciones R, La Habana, 1961.
- _____ (selec. y pról.): *Now: el movimiento negro en Estados Unidos*, Instituto del Libro, La Habana, 1967.
- _____ : *Punto de vista*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1967.
- _____ : «Se llama Sergio», en *Islas*, vol. XI, n.º 1, Santa Clara, enero-agosto, 1969, pp. 159-161.
- _____ : «El Siglo de las Luces», en *Casa de las Américas*, n.º 26, La Habana, octubre-noviembre, 1964, pp. 100-109.
- _____ : «El viaje de Matta», en *Casa de las Américas*, n.º 20-21, La Habana, septiembre-diciembre, 1963, pp. 29-33.
- DESNOES, EDMUNDO y PAOLO GASPARINI (fotos): *Para verte mejor, América Latina*, Siglo XXI, México D.F., 1972.
- DÍAZ, DÉsirÉE: «La mirada de Ovidio. El tema de la emigración en el cine cubano de los noventa», en *Temas*, n.º 27, La Habana, octubre-diciembre, 2001, pp. 37-52.
- DÍAZ, JESÚS: «Provocaciones sobre cine documental y literatura», en *Cine Cubano*, n.º 101, La Habana, 1982, pp. 139-142.
- DIEGO, ELISEO: «Cine: la puntual cortesía del prodigio», en *Cine Cubano*, n.º 102, La Habana, 1982, pp. 9-10.
- _____ : «El cine y yo» (entrevista realizada por María Elena Chaple), en *Cine Cubano*, n.º 124, La Habana, 1989, pp. 75-77.
- DOSTOIEVSKI, FIODOR M.: *Memorias del subsuelo*, Cátedra, Madrid, 2003.
- ECO, UMBERTO: «Cine y literatura: la estructura de la trama», *La definición del arte*, Martínez Roca, Barcelona, 1970, pp. 194-200.
- _____ : *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Lumen, Barcelona, 1994.

- _____ : *Tratado de semiótica general*, Lumen, Barcelona, 1991.
- EISENSTEIN, SERGUEI: *El sentido del cine. La forma en el cine. Problemas de composición cinematográfica. Notas de un director de cine*, Ediciones ICAIC, La Habana, 1967.
- EGUILUZ, F. (ed.): *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*, Universidad del País Vasco, Vitoria, 1994.
- ÉVORA, JOSÉ ANTONIO: *Tomás Gutiérrez Alea*, Cátedra, Madrid, 1996.
- FANON, FRANTZ: *Los condenados de la tierra*, Venceremos, La Habana, 1965.
- FELL, JOHN: *El filme y la tradición narrativa*, Ediciones Tres Tiempos, Buenos Aires, 1977.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, ROBERTO: «Hacia una intelectualidad revolucionaria en Cuba», en *Casa de las Américas*, n.º 40, La Habana, septiembre-octubre, 1967, pp. 4-18.
- _____ : «Responsabilidad de los intelectuales de los países subdesarrollantes», en *Casa de las Américas*, n.º 47, La Habana, marzo-abril, 1968, pp. 121-123.
- _____ : *Todo Caliban*, Letras Cubanas, La Habana, 2000.
- FERRERA, JUAN RAMÓN: *El discreto encanto de las adaptaciones*, Ediciones Santiago, Santiago de Cuba, 2007.
- FORNET, AMBROSIO (selec., pról. y notas): *Alea: una retrospectiva crítica*, Letras Cubanas, La Habana, 1998.
- _____ (selec. y pról.): *Cine, literatura y sociedad*, Letras Cubanas, La Habana, 1982.
- _____ : «El cine, la literatura y sus destinatarios», en *Cine Cubano*, n.º 101, La Habana, 1982, pp. 134-138.
- _____ : «Sobre el cine y la literatura responden...», en *Cine Cubano*, n.º 39, La Habana, 1967, pp. 1-14.
- FOWLER, VÍCTOR: «Homoerotismo y construcción de la nación», *La maldición, una historia del placer como conquista*, Letras Cubanas, La Habana, 1998.
- FRANQUI, CARLOS: «Cultura y Revolución», en *Lunes de Revolución*, n.º 19, La Habana, 26 de julio de 1959, pp. 11-13.
- FUENTES, NORBERTO: *Hemingway en Cuba*, Letras Cubanas, La Habana, 1984.
- GARCÍA BORRERO, JUAN ANTONIO: *Cine cubano de los sesenta: mito y realidad*, Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, Ocho y Medio, Libros de Cine, Madrid, 2007.
- _____ : *La edad de la herejía*, Oriente, Santiago de Cuba, 2002.

- _____ : *Guía crítica del cine cubano de ficción*, Arte y Literatura, La Habana, 2001.
- GARCÍA JIMÉNEZ, JESÚS: *La imagen narrativa*, Paraninfo, Madrid, 1994.
- _____ : *Narrativa audiovisual*, Cátedra, Madrid, 1993.
- GARRANDÉS, ALBERTO: *El concierto de las fábulas. Discursos, historia e imaginación en la narrativa cubana de los años sesenta*, Letras Cubanas, La Habana, 2008.
- GAUDREULT, ANDRÉ y FRANÇOIS JOST: *El relato cinematográfico. Cine y narratología*, Paidós, Barcelona, 1995.
- GENETTE, GERARD: *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1986.
- _____ : *Nuevo discurso del relato*, Cátedra, Madrid, 1998.
- GLISSANT, EDOUARD: *El discurso antillano*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 2005.
- _____ : *Tratado del Todo-Mundo*, El Cobre, Barcelona, 2006.
- GONZÁLEZ, REYNALDO: *Cine cubano, ese ojo que nos ve*, Plaza Mayor (Colección Cultura Cubana), San Juan (Puerto Rico), 2002.
- _____ (coord.): *Coordenadas del cine cubano I*, Oriente, Santiago de Cuba, 2001.
- GONZÁLEZ PEDRERO, ENRIQUE: «Subdesarrollo y revolución», en *Casa de las Américas*, n.º 2, La Habana, agosto-septiembre, 1960, pp. 49-64.
- GUEVARA, ERNESTO: «El socialismo y el hombre en Cuba», *Obras 1957-1962*, t. II, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 1970, pp. 367-384.
- GUTIÉRREZ ALEA, TOMÁS: «Dialéctica del espectador», ejemplar mimeografiado del ICAIC, La Habana, 1978.
- _____ : *Dialéctica del espectador*, Ediciones Unión, La Habana, 1982.
- _____ : «Donde se habla de lo moderno en el arte y se dicen cosas que no fueron dichas en el momento oportuno», en *Cine Cubano*, n.º 9, La Habana, 1963, pp. 48-49.
- _____ : «Estamos perdiendo todos los valores» (entrevista realizada por Michael Chanan), en *Encuentro de la Cultura Cubana*, n.º 1, Madrid, verano de 1996, pp. 71-76.
- _____ : «Memorias del subdesarrollo. Notas de trabajo», en *Cine Cubano*, n.º 45-46, La Habana, 1967, pp. 19-25.
- _____ : «Notas sueltas sobre un viaje», en *Cine Cubano*, n.º 38, La Habana, 1966, pp. 35-43.
- _____ : «Sobre el cine y la literatura responden...», en *Cine Cubano*, n.º 39, La Habana, 1967, pp. 6-7.

- _____ : «El verdadero rostro de Calibán», en *Cine Cubano*, n.º 126, La Habana, 1989, pp. 13-22.
- _____ : *Volver sobre mis pasos*, selección epistolar de Mirtha Ibarra, Autor, Madrid, 2007.
- HART, ARMANDO: «Palabras al Congreso Nacional de Cultura», en *Casa de las Américas*, n.º 17-18, La Habana, marzo-junio, 1963, pp. 3-6.
- HOLBACH: *Sistema de la naturaleza*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1989.
- HORKHEIMER, MAX y THEODOR W. ADORNO: *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Trotta, Madrid, 1994.
- JAIMES, HÉCTOR: «Memorias del subdesarrollo: El placer de las ruinas (entrevista a Edmundo Desnoes)», en *A Contra Corriente*, n.º 1, North Carolina State University, Raleigh, Fall, 2006, pp. 110-119.
- JÁUREGUI, CARLOS: *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2005.
- JOYCE, JAMES: *Retrato del artista adolescente*, Editorial Nacional de Cuba, La Habana, 1964.
- KRACAUER, SIEGFRIED: *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Paidós, Barcelona, 1996.
- LARRAZ, EMMANUEL (comp.): *Voir et lire Tomás Gutiérrez Alea. La mort d'un bureaucrat*, Centre d'Etudes et de Recherches Hispaniques du XX^e siècle, Université de Bourgogne, Francia, 2002.
- LORENZO FUENTES, JOSÉ: *El sol ese enemigo*, Ediciones R, La Habana, 1962.
- LOTMAN, YURI: *Estética y semiótica del cine*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- MANET, EDUARDO: «Cine cubano 1961», en *Casa de las Américas*, n.º 9, La Habana, noviembre-diciembre, 1961, pp. 126-128.
- McFARLANE, BRIAN: *Novel to Film. An Introduction to the Theory of Adaptation*, Clarendon Press, Oxford, 1996.
- MÉNDEZ RODENAS, ADRIANA: *Cuba en su imagen: Historia e identidad en la literatura cubana*, Verbum, Madrid, 2002.
- MENTON, SEYMOUR: *Narrativa de la Revolución cubana*, Plaza y Janés, México D.F., 1982.
- METZ, CHRISTIAN: *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, Paidós, Barcelona, 2002.
- _____ : *Lenguaje y cine*, Planeta, Barcelona, 1973.
- _____ : *El significante imaginario*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- MILLER, HENRY: *Trópico de Capricornio*, Plaza & Janés, Barcelona, 1996.

- MITRY, JEAN: *Estética y psicología del cine*, vol. 2, Siglo XXI, Madrid, 1978.
_____: *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*, Akal, Madrid, 1990.
- MONTAIGNE, MICHEL DE: *Ensayos*, Losada, Buenos Aires, 1941.
- NAVARRO, DESIDERIO: *Intertextualität. La teoría de la intertextualidad en Alemania*, UNEAC/Casa de las Américas, La Habana, 2004.
- OROZ, SILVIA: *Tomás Gutiérrez Alea: los filmes que no filmé*, Ediciones Unión, La Habana, 1989.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ: *Ensimismamiento y alteración. Meditación de la técnica*, Espasa-Calpe Argentina, Buenos Aires, 1939.
_____: *El hombre y la gente*, Revista de Occidente, Madrid, 1957.
- OTERO, LISANDRO: «El escritor en la revolución cubana», en *Casa de las Américas*, n.º 36-37, La Habana, mayo-agosto, 1966, pp. 203-209.
_____: *Trazado*, UNEAC, La Habana, 1976.
_____: *Trilogía cubana*, Letras Cubanas, La Habana, 2001.
- PADRÓN, FRANK: *Más allá de la linterna*, Oriente, Santiago de Cuba, 2001.
_____: «La música es como el agua o el amor. Entrevista a Leo Brouwer», en *Cine Cubano*, n.º 171, La Habana, enero-marzo, 2009.
- PARANAGUÁ, PAULO ANTONIO: «Tomás Gutiérrez Alea (1928-1996) Tensión y reconciliación», en *Encuentro de la Cultura Cubana*, n.º 1, Madrid, verano de 1996, pp. 77-88.
_____: *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, Fondo de Cultura Económica de España, Madrid, 2003.
- PAZ, SENEL: «Literatura y cine: el amor en una hamaca», en *Cine Cubano*, n.º 146, La Habana, octubre-diciembre, 1999, pp. 8-10.
- PEÑA-ARDID, CARMEN: *Literatura y cine. Una aproximación comparativa*, Cátedra, Madrid, 1992.
- PETHÖ, ÁGNES: «Las figuras reflexivas de la intermedialidad en la película. El cine en el espejo de las artes/ las artes en el espejo del cine», en *Signa*, n.º 12, Madrid, 2003, pp. 183-207.
- PIÑERA, VIRGILIO: *Pequeñas maniobras*, Ediciones R, La Habana, 1963.
- POGOLOTTI, GRAZIELLA (selec. y pról.): *Polémicas culturales de los 60*, Letras Cubanas, La Habana, 2006.
- POGOLOTTI, MARCELO: *Del barro y las voces*, Letras Cubanas, La Habana, 2004.
- RAMA, ÁNGEL: «Diez problemas para el novelista latinoamericano», en *Casa de las Américas*, n.º 26, La Habana, octubre-noviembre, 1964, pp. 3-44.

- «Responsabilidad del intelectual ante los problemas del mundo subdesarrollado. Declaración general de la comisión tres del Congreso Cultural de La Habana», en *Casa de las Américas*, n.º 47, La Habana, marzo-abril, 1968, pp. 102-105.
- RESTOM PÉREZ, MARCELA PATRICIA: «Hacia una teoría de la adaptación. Cinco modelos narrativos latinoamericanos» (tesis doctoral), Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2003.
- Revista de Occidente*, n.º 40, Cine y Literatura, Madrid, 1984.
- RIFFATTERRE, MICHAEL: «Semiótica intertextual: el interpretante», en Desiderio Navarro (comp.): *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*, UNEAC/Casa de las Américas/Embajada de Francia en Cuba, La Habana, 1997.
- RIMBAUD, ARTHUR: *Poesía de Rimbaud*, Arte y Literatura, La Habana, 1989.
- RODRÍGUEZ, SILVIO: *Cancionero*, Letras Cubanas/Ojalá, La Habana, 2008.
- RODRÍGUEZ CORONEL, ROGELIO: *La novela de la Revolución Cubana (1959-1979)*, Letras Cubanas, La Habana, 1986.
- RODRÍGUEZ FEO, JOSÉ: «La nueva cultura», en *Lunes de Revolución*, n.º 48, La Habana, 1960, p. 15.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, EMIR: «Literatura: Cine: Revolución. A propósito de las dos versiones (literaria, cinematográfica) de *Memorias del subdesarrollo*», en *Revista Iberoamericana*, n.º 92-93, University of Pittsburg, julio-diciembre, 1975, pp. 579-591.
- SÁNCHEZ NORIEGA, JOSÉ LUIS: *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*, Paidós, Barcelona, 2000.
- SANDERSON, JOHN D. y J. ANTONIO RÍOS: *Relaciones entre el cine y la literatura: un lenguaje común*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1996.
- SANTANA FERNÁNDEZ DE CASTRO, ASTRID: «Empaque y ceremonia: burgueses en el cine de Tomás G. Alea», en *Upsalón*, n.º 4, Universidad de La Habana, 2006, pp. 19-24.
- SANTÍ, ENRICO MARIO: «Retóricas de Gutiérrez Alea», *Bienes del siglo: sobre cultura cubana*, Fondo de Cultura Económica, México D.F., 2002, pp. 278-312.
- SARTRE, JEAN PAUL: «Ideología y revolución», en *Lunes de Revolución*, n.º 51, La Habana, 21 marzo de 1960, pp. 3-9.
- _____ : «Sartre conversa con los intelectuales cubanos en la casa de *Lunes*», en *Lunes de Revolución*, n.º 51, La Habana, 21 marzo de 1960, pp. 10-18.

- SEGER, LINDA: *El arte de la adaptación*, Rialp, Madrid, 1993.
- «Sobre el Congreso Cultural de La Habana», en *Casa de las Américas*, n.º 47, La Habana, marzo-abril, 1968, p. 3.
- STAM, ROBERT: «Introduction: The Theory and Practice of Adaptation», en Robert Stam y Alessandra Raengo (eds.): *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, Blackwell Publishing, Malden/Oxford, 2005, pp. 41-45.
- STAM, ROBERT y ALESSANDRA RAENGO (eds.): *A Companion of Literature and Film*, Blackwell Publishing, Malden/Oxford, 2004.
- STAM, ROBERT y ELLA SHOHAT: *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*, Paidós, Barcelona, 2002.
- STAM, ROBERT y ROBERT BURGOYNE: «Relatos de la cultura visual: Hacia una estética policéntrica», traducción de Joel del Río, <<http://www.miradas.eictv.co.cu>>.
- STAM, ROBERT, ROBERT BURGOYNE y SANDY FLITTERMAN-LEWIS: *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, Paidós, Barcelona, 1999.
- TALENS, JENARO: *Elementos para una semiótica del texto artístico: poesía, narrativa, teatro, cine*, Cátedra, Madrid, 1983.
- Titón. *Más allá del cine* (catálogo a la exposición homenaje a Tomás Gutiérrez Alea), Museo Nacional de Bellas Artes/ICAIC/Fundación Ludwig de Cuba, La Habana, 2007.
- URRUTIA, JORGE: *Imago litterae: Cine. Literatura*, Alfar, Sevilla, 1984.
- UTRERA, RAFAEL: *Literatura cinematográfica. Cinematografía literaria*, Alfar, Sevilla, 1987.
- VANOYE, FRANCIS: *Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine*, Paidós, Barcelona, 1996.
- _____ : *Récit écrit, Récit filmique*, Nathan, París, 1995.
- V.V. A.A.: «El papel del intelectual en los movimientos de liberación nacional (encuesta)», en *Casa de las Américas*, n.º 35, La Habana, marzo-abril, 1966, pp. 83-99.
- _____ : «¿Por qué me gusta y no me gusta *Lunes?*», en *Lunes de Revolución*, n.º 52, La Habana, 28 de marzo de 1960, pp. 2-9.
- _____ : «Sobre el cine y la literatura responden: Alejo Carpentier, Lisandro Otero, Carlos Felipe y Eliseo Diego», en *Cine Cubano*, n.º 38, La Habana, 1966, pp. 2-7.
- _____ : «Sobre el cine y la literatura responden: Ambrosio Fornet, Alberto Roldán, Edmundo Desnoes, Tomás Gutiérrez Alea, J.M.

Valdés Rodríguez, Graziella Pogolotti, Humberto Solás», en *Cine Cubano*, año 7, n.º 39, La Habana, 1967, pp. 1-12.

_____ : «Sobre el cine y la literatura responden: Agnès Varda, Marguerite Duras, Graham Greene, Jorge Semprum, Christiane Rochefort, Alain Resnais, Enrique Pineda Barnet, Eduardo Manet y José Massip», en *Cine Cubano*, n.º 40, La Habana, 1967, pp. 2-20.

_____ : «Sobre el cine y la literatura responden: Pio Baldelli, Guido Aristarco, Gianni Toti y Julio García Espinosa», en *Cine Cubano*, n.º 41, La Habana, 1968, pp. 3-10.

_____ : «El verbo y la imagen (fílmica). Reflexiones de poetas, novelistas, ensayistas y cineastas cubanos», en *Cine Cubano*, n.º 146, La Habana, octubre-diciembre, 1999, pp. 5-7.

WOLF, SERGIO: *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Paidós, Buenos Aires, 2001.

ZAYAS, MANUEL W.: «Sergio habla de Sergio», en *Cine Cubano*, n.º 152, La Habana, abril-junio, 2001, p. 44.



Mediante las lecturas asociativas entre el filme *Memorias del subdesarrollo*, la novela homónima y sus marcos de referencia literarios, este ensayo nos acerca al mundo intelectual y cultural de la Cuba de los años sesenta. La autora no se limita a presentar al lector la transposición de códigos literarios a cinematográficos, también ha mostrado un proceso cultural en un contexto histórico lleno de contradicciones y cambios sociales. Las relaciones intertextuales que han formado parte del instrumental de este estudio hacen que se coloque, tanto la novela de Edmundo Desnoes como la película de Tomás Gutiérrez Alea, en una tradición que recorre los caminos de la Modernidad: a partir de Shakespeare, pasa por Dostoievski, Joyce, Camus, entre otros. La concepción de un antihéroe cubano –de la estirpe de Hamlet, Mersault, o Dédalus– es el pie forzado para que este texto vuelva constantemente sobre la pareja dicotómica desarrollo/subdesarrollo, para encontrarle fisuras. Tanto el filme como la novela lanzan miradas críticas, irónicas y sagaces a la realidad que los circundan y marcan la visión que el espectador tiene de la Isla y de los procesos que la han constituido como nación. El lenguaje ameno y fluido

con el que está escrito *Literatura y cine. Lecturas cruzadas sobre las Memorias del subdesarrollo*, permite que un lector no especializado se acerque a lo que hay más allá de la escritura y la imagen de dos obras determinantes para las culturas cubana y latinoamericana.



Astrid Santana Fernández de Castro (La Habana, 1977) es Doctora en Ciencias Literarias por la Universidad de La Habana (2010), donde es profesora del Departamento de Estudios Lingüísticos y Literarios de la Facultad de Artes y Letras y directora de la Cátedra de Cultura Gallega. Ha publicado el libro *Islas y ficciones. En torno al Sinbad de Álvaro Cunqueiro* (2008).

ISBN 959304045-5



9 789593 040457