

Polémicas culturales en su salsa: arte, política, memoria e identidad

Vergara María Ximena¹

El arte como activador de las memorias

*“La verdad suele ser poliédrica. ¡Son tantas
Las verdades superpuestas!
Alfredo Guevara
“el yo soy está formado por una telaraña de recuerdos”
Edmund Desnoes*

El ejercicio de la memoria implica, a mi entender, un ejercicio del criterio que incluya las contradicciones. Recordar implica modelar la memoria y modelarnos a nosotros mismos, en una dialéctica en la que, según Joël Candau, memoria e identidad “se funden y refunden para producir una trayectoria de vida, una historia, un mito, un relato” (Candau, 2001: 13). De esta manera, el juego de la memoria, que fundaría identidad, estaría formado por recuerdos y olvidos.

En este trabajo me interesa reponer las memorias y olvidos que a partir del film de Tomás Gutiérrez Alea *Memorias del subdesarrollo* (1968) y la novela homónima de Edmundo Desnoes (1964), se ponen en juego dentro del contexto de la Revolución cubana y las polémicas que en torno al arte y al lugar del intelectual dentro de la Revolución se llevaron a cabo. Si como sugiere Candau “es la memoria la que vendría a fundar las identidades colectivas” (ibídem, 14) ¿Cómo forjaron o reformaron su memoria individual los escritores en pos de una memoria revolucionaria? ¿Cómo se dio ese pasaje de las formas individuales a las formas colectivas de la memoria y de la identidad? ¿Qué contradicciones se traslucen a partir del film y en la obra de Gutiérrez Alea?

Chocolates con fresas

*La certidumbre es algo para las piedras”
Edmundo Desnoes*

¹ UBA/CONICET.

“Es difícil estar con quien te pide que dejes de ser como eres para aceptarte (...) y dime, ¿qué hago yo con un ladrillo en la mano? ¿Tú crees que yo le hago daño a la revolución? Así le hablaba Diego a David, dos personajes del cuento de Senel Paz que representa algunas de las dicotomías con las que se encontró el proceso cubano en la transición al socialismo. Pero ¿qué se hace con determinadas formas del ser cuando se está en un proceso de transición al socialismo? Y aún peor, cuando esa transición está marcada, juzgada y a veces presionada por otras formas de transición al socialismo y en otras latitudes con idiosincrasias diferentes?

Se sabe, nos lo recuerdan a menudo, que es el ser social el que determina la conciencia. Se conoce también, el papel de la superestructura. El problema fundamental se encuentra a nuestro parecer, en la interrelación entre la estructura y la superestructura.

Según los análisis de Ernesto Guevara, los cambios producidos a partir de la NEP, -Nueva Política Económica-, calaron hondo en la vida de la URSS y vislumbraron que la superestructura capitalista fue influenciando cada vez, y en forma más marcada, las relaciones de producción. De esta manera, esos conflictos provocados por la hibridación que significó la NEP se estaban resolviendo según su mirada por esos días, a favor de la superestructura. Es decir, se estaba regresando al capitalismo. La obra económica del Che se quería como “un grito dado desde el subdesarrollo”, porque era consciente de que ciertas actitudes desde Cuba así como ciertos planteamientos de algunos de sus dirigentes se daban de patadas con lo que se leían en los manuales de economía política soviéticos. La empresa de su tarea era inminente porque veía que la investigación marxista en el campo de la economía marchaba por peligrosos derroteros. Al “dogmatismo intransigente de la época de Stalin”, le sucedía un “pragmatismo inconsistente”. Lo peor del caso, observaba, es que aquello sucedía en todos los aspectos de la vida de los pueblos socialistas.

Si para Guevara a mediados de los años sesenta, “los dos problemas fundamentales que nos afligen, en nuestro Sistema Presupuestario, son la creación del hombre comunista y la creación del medio material comunista (...) nosotros tenemos una gran laguna en nuestro sistema; cómo integrar al hombre a su trabajo de tal manera que no sea necesario utilizar eso que nosotros llamamos el desestímulo material. Cómo hacer que cada obrero sienta la necesidad vital de apoyar a su revolución y al mismo tiempo que el trabajo es un placer; que sienta lo que todos nosotros sentimos aquí arriba”. En este sentido, creemos que las palabras del Che podrían interpretarse o extrapolarse a otros campos de la actividad cubana, específicamente al intelectual y al literario. Es decir cómo se integraba la labor intelectual/ estética y

cómo hacer que cada trabajador intelectual/ literario sintiese la necesidad vital de apoyar a su revolución y cómo fue que en determinado momento el intento de la creación del medio material comunista fue motivo para algunos escritores de plasmar en sus obras lo que para algunos fueron consideradas como escrituras contrarrevolucionarias. Con la diferencia de que, al menos en algunos sectores del campo literario, éstos se considerarían una clase distinta, como lo dejan ver las posturas que aparecieron el 14 de abril de 1959 en el canal 6 del circuito CMQ en el programa de televisión “Posición del escritor en Cuba” cuyo moderador fue el periodista Luis Gómez-Wangüemert. Intervenciones que luego fueron publicadas en el periódico Combate, Órgano del Directorio Revolucionario entre abril y mayo de 1959.²

Estado de la cuestión o cuestión de Estado

*“Todavía no entiendo el verso pero me conmueve la metáfora”
Edmundo Desnoes*

Si es cierto que el programa del Moncada “sintetizaba las demandas acumuladas en un proyecto de nación siempre postergado y por primera vez cristalizaba la posibilidad real de construir un país” (Pogolotti, 2007: VII), es comprensible que en pos de ello, se convocara a escritores e intelectuales que se encargasen de llevar a cabo esa tarea. Sin embargo, su condición burguesa y por ende, su memoria, conciencia y espíritu burgués, entraban en tensión y a veces en contradicción, con la memoria, conciencia y espíritu revolucionario (que desde algunos sectores del poder) consideraban que debía construirse.

Los escritores e intelectuales que estuvieran dentro de la Revolución debían tomar consciencia de que eran “hombres de transición” que debían plasmar en su literatura, no sólo la marcha acelerada de los cambios, sino también, de sus contradicciones, para revelar conflictos latentes y propiciar un

² Las intervenciones fueron recopiladas por Ana Cairo, Viaje a los frutos, ediciones Bachiller, 2006. pp. 70- 84. Dice José Rodríguez Feo “... sin destacar la significación que para los escritores cubanos tiene el hecho de que esta noche se reúnan en esta mesa redonda para discutir sus anhelos como clase, anhelos que en el pasado se han malogrado...”; Dice Severo Sarduy: “Esta situación del escritor, la de pertenecer a una especie distinta, lo lleva a no tener conciencia de clase. Como el médico o el publicitario hablan de la clase médica o publicitaria...”; y Nivaria Tejera afirma: “...Y es así que hemos vivido hasta ahora. Que hemos malvivido. ¿Cómo resolver, pues, nuestra grave situación? En principio poniendo en nuestras manos los organismos culturales. Cómo es posible que dirijan y comprendan los problemas estéticos y sociales nuestros un pedagogo, un médico, un político? ... respondiendo a estímulos él será funcional al pueblo” y remata: “Que no se reniegue más de nosotros los escritores, que somos una clase obrera como cualquiera otra que necesita comer, cosa que nuestro trabajo invisible hace olvidar”.

autoconocimiento lúcido que desarrollase un espíritu crítico (Pogolotti, ibidem: XX). El grado de criticismo aceptado sería lo latente a definir, y los intelectuales cubanos, y de otras latitudes, heridos por la memoria de lo sucedido en la URSS a partir del Congreso de escritores, luego trasvolarían, mecánicamente, lo sucedido en Rusia en 1934 a lo acontecido en Cuba luego del llamado “caso Padilla” y la posterior política cultural cubana tras el I Congreso de Educación y Cultura de 1971. Entre esas aguas y los peligros del dogmatismo, faltaría reponer el carácter político y no meramente cultural que todos los debates sobre los problemas de la cultura tienen, y que en el caso específico cubano, refiere también a los grandes monopolios de la cultura, a sus reglas de juego y a las reglas de la economía mundial.

Preguntarnos entonces como adelantábamos, por el pasaje de las formas individuales a las formas colectivas de la memoria y de la identidad, tal como lo hace Jöel Candau (2001), y examinar si ese pasaje ocurre efectivamente o no, nos permitirá comprender el complejo proceso cultural cubano que implicaba, para los hombres de letras, ser deudores de una tradición y, a la vez, “convertirse”; abandonar las viejas estructuras, es decir, renunciar a la idea burguesa de cultura. ¿Era posible tal transición? ¿Cómo forjaron, generaron, regeneraron o degeneraron su memoria individual aquellos escritores e intelectuales en pos de una memoria revolucionaria? ¿Cómo se creaba “al hombre comunista” y al “medio material comunista” (según las palabras del Che) en una isla asediada política, económica y culturalmente y en medio de la Guerra Fría?

La ramera respetuosa

*“Las ideas vienen en parejas y se contradicen,
Su oposición es el motor principal de la reflexión”
Jean Paul Sartre*

En 1960, a quince días de estar visitando Cuba, Jean Paul Sartre tuvo una reunión con varios intelectuales cubanos.³ A propósito de una pregunta que le hiciera José Baragaño sobre la libertad del poeta, Sartre repuso lo sucedido con la puesta en escena de su obra de teatro “La ramera respetuosa” en Rusia. Según el autor, esa era una pieza sobre el racismo, en donde una prostituta trataba de rechazar en un primer momento y terminaba por ceder a la presión porque “no existía nadie más respetuoso de las

³ “Una entrevista con los escritores cubanos”, reproducida en *Sartre visita a Cuba*, 1960, Ediciones R, La Habana. Pp. 19-57.

autoridades que una prostituta”⁴. Es por esto, que no le parecía completamente normal a Sartre, mientras escribía la obra, terminar con una rebeldía total por parte de esa mujer ya que, figurada siempre entre lo que se llama “el parásito de la burguesía”, no había razón alguna para creer que después de un momento de rebeldía ella pudiera ser otra cosa sin recaer en lo de antes. La pieza se presentó en Rusia y los rusos le dijeron que cambiara el final de la pieza por el final de la película que era optimista, es decir, la prostituta se dejaba meter en la cárcel para no tener que acusar al negro. Los rusos consideraban que al público no le gustaría el final pesimista.

Sartre cuenta que aceptó (aunque un poco molesto) la propuesta ya que también había aceptado el cambio del final de la película. Al tiempo, un grupo de jóvenes obreros franceses que querían hacer teatro para el proletariado, quiso presentar la obra en un pueblecito en “tienda de campaña” durante las vacaciones, donde había sobre todo, obreros que trabajaban en las carreteras. Para sorpresa de Sartre, la reacción de estos obreros fue de disgusto. Planteaban que por qué la obra terminaba mal. Por qué la prostituta no se mantenía hasta el final: “¿Por qué es que cede?”⁵. Sartre traía a colación esta historia en aquella reunión con los intelectuales, ya que consideraba que planteaba un problema, que, a su vez, constituía una grave contradicción: aquella que existía en determinado momento entre los intelectuales que servían a una revolución (pero que no son revolucionarios) y las masas. La contradicción era: Si los intelectuales pensaban que una prostituta (teniendo en cuenta su manera de pensar) no era capaz de resistir a una presión de ese género, se debía o no hacer que esa prostituta tomara una actitud revolucionaria y se fuera a la clandestinidad sencillamente por ser agradable a las personas que no gustaban de un final de otro tipo? O en otros términos: se podía hacer una literatura que dijera sí, sí al conjunto, porque si uno no lo hiciera sería contrarrevolucionario?

A la problemática que Sartre plantea podríamos agregarle esta de la cual él no daba cuenta: el era un intelectual pensando lo que otro ser, no sólo piensa, sino lo que es capaz de hacer o dejar de hacer. En su relato también deja constancia de que, justamente, lo que un funcionario ruso estimaba iba a ser de mal gusto para su público obrero, resultó para otro público, también obrero pero de distinta nacionalidad, en inquietud y disgusto pero por otros motivos. La literatura, claro está, es una lucha no exenta de contradicciones. En este sentido Ernesto Guevara, en un texto acerca del estudio de la

⁴ Ibidem, p.39.

⁵ Ibidem, p. 39.

ideología de la Revolución cubana⁶ afirmaba que la revolución podía hacerse si se interpretaba correctamente la realidad histórica y si se utilizaban correctamente las fuerzas que intervenían en ella, aún sin conocer la teoría. Si bien el conocimiento adecuado de la teoría simplificaba la tarea e impedía caer en peligrosos errores, todo ello era cierto, siempre y cuando esa teoría enunciada correspondiera a la verdad. Pues bien, parece que “la verdad” muchas veces excedía el pensamiento que los intelectuales tenían sobre la realidad.

La realidad se da de patadas con lo que se lee en los textos

*“Es muy cierto que la práctica crea
La idea que la aclara”
Jean Paul Sartre*

Decía Sartre también en *Ideología y revolución*⁷ un texto que se publicó en la revista *Lunes de Revolución*, que lo sorprendente primero en Cuba, sobre todo si se habían visitado primero los países del Este, era la ausencia aparente de ideología. A este efecto, los adversarios afirmaban que tal inexistencia era un engaño que escondía un marxismo riguroso que no se atrevían a desenmascarar o bien, que estaban improvisando. A ello, Sartre, había escuchado responder a menudo que “La Revolución es una praxis que forja sus ideas en la acción”⁸ Tras una charla con un jefe de la Revolución, comprendió que aquellas “improvisaciones” no eran de hecho otra cosa que una técnica defensiva: la Revolución cubana debía adaptarse constantemente a las maniobras enemigas. Las exigencias de la praxis cambiaban a esos dirigentes revolucionarios, y en esa etapa de la reflexión estaba el intelectual francés, cuando se produjo el sabotaje del “La Coubre” y el consiguiente discurso que enunció Fidel Castro. Una agresión provocaba ese choque y el jefe de gobierno tenía que exigir aún más; reclamar la unidad indisoluble. Si dos días antes quedaba algún rasgo de pereza, reposo o abandono, el acto criminal barría con todo ello y los unía en el coraje. A fin de cuentas, Sartre concluía haber visto cómo una práctica lúcida había cambiado en Cuba la noción misma del hombre. Había visto también, cómo los problemas humanos abstractos (honestidad, soberanía) conducían a los problemas concretos de la producción, de las estructuras sociales, y cómo esos problemas constituían el aspecto

⁶ “Notas para el estudio de la ideología de la Revolución cubana” en Ernesto Che Guevara, 1970, Obras 1957-1967, Tomo II, Casa de las Américas, La Habana.

⁷ Ibidem, Pp. 1-19.

⁸ Ibidem, p. 4.

práctico y material de una problemática humana y humanista. Por todo esto, frente a su duda primera acerca de si la Revolución cubana sería o no socialista, comprendía finalmente, por qué el Gobierno no se apuraba en formular declaraciones socialistas ya que si algún día fuese necesario, se haría primero para resistir al bloqueo y a título de economía de guerra. Es decir, sería una reacción, un contra-golpe.⁹

Allí están entonces las memorias de Sartre sobre su experiencia en Cuba, inmortalizadas en *Huracán sobre el azúcar*. Es Edmundo Desnoes junto a Gutiérrez Alea, quienes inmersos en el mismo contexto, construyen otras memorias a partir de la visión de un intelectual de extracción burguesa que decide quedarse en Cuba.

¿Quién es quién?

*“Yo, parafraseando a Flaubert, diría:
“Sergio soy yo”
Edmundo Desnoes*

Cuenta Mirtha Ibarra, la última mujer de Gutiérrez Alea en *Volver sobre mis pasos* (Ibarra, 2008: 318) que el film *Memorias...* levantó polémicas y suspicacias ya que molestaban algunos diálogos e imágenes. La película salió gracias a la lucidez del entonces presidente Dorticós. Algunos críticos llegaron a identificar al personaje con Gutiérrez Alea.

El director mismo afirma: “lo primero que habría que señalar es que yo no tengo nada que ver con Sergio. Es decir, puedo transitar los mismos caminos, los mismos lugares, puedo incluso compartir muchos de sus criterios, de sus opiniones críticas sobre nuestra sociedad, pero hay una diferencia esencial: Sergio es un espectador pasivo de la realidad, yo no. He participado siempre, desde antes de la revolución, en la lucha por la revolución” (Fornet: 1987, 257).

Edmundo Desnoes publica en 1965 la novela *Memorias del subdesarrollo*. A partir de 1966, Tomás Gutiérrez Alea escribirá junto a él, a cuatro manos, el guion de la película homónima que, finalmente, se estrenará en 1968. La novela así como el guion del film trata sobre la historia de un antihéroe intelectual de clase media que no se reconoce en el presente y que se desplaza continuamente hacia el pasado ofreciendo en su perspectiva, un filtrado alternativo a esa realidad que se le presenta, tras el

⁹ La historia en este caso le daría la razón a Sartre ya que tras la Invasión de Playa Girón en 1961, se declararía el carácter socialista de la Revolución Cubana.

triumfo revolucionario. El personaje, Sergio Carmona, vive en Cuba solo. Sus padres, sus amigos e incluso su mujer, han decidido irse. No necesita trabajar pues vive de la renta que el gobierno le da tras la expropiación de su mueblería. Se dedica a explorar su memoria y a fluir en ese presente que más que motivarlo lo espanta. Critica el subdesarrollo y afirma su imposibilidad de mezclarse con la efervescencia revolucionaria. Este “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” (Santana, 2010: 17) trascurre su andar entre miradas tras un catalejo y bostezos. Sin embargo, la imposición de la historia colectiva de la Revolución cubana lo obliga a enfrentarse consigo mismo y sus opciones vitales. Sergio pone en escena la descripción de lo 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- no pueden ser racionalmente suprimidas sino, con una buena dosis de voluntarismo, momentáneamente extirpadas; y cuando –nos recuerda Edouard Glissant¹⁰- es la vocación de ser <plurirrelatados> lo que acaso nos describe como sujetos antillanos”. (Santana, 2010: 29) Cuenta Edmundo Desnoes que sus preocupaciones eran “el subdesarrollo cultural, la conciencia individual, el discurso creador de espaldas a lo real maravilloso y a todo color local”¹¹. Sin embargo, si bien es el espacio privado el dominio seguro de la burguesía media y alta, el último reducto para reproducir sus hábitos y la imposibilidad de mezclarse con esos otros, en la representación cinematográfica que propone Alea, al incluir el contexto y la coyuntura histórica, la conciencia individual se vuelve archipiélago: un mapa dado a las

¹⁰ “El pensamiento archipelario 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 imaginaciones 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”, Cfr. Bhabha: *The location of culture*, citado en (Santana, 2010: 29).

¹¹ Hector Jaimes, “Memorias del Desarrollo: EL placer de las ruinas (Entrevista a Edmundo Desnoes)” en *A contracorriente*, vol 4, N. 1, Fall 2006, 110-119. www.ncsu.edu/project/acontracorriente. En la novela aparece: “Estoy cansado de ser antillano, yo no tengo nada que ver con lo real maravilloso”; “yo soy en el socialismo un muerto entre los vivos”; “Todavía no me acostumbro a colocarme dentro de la revolución, todavía no veo que todo ha cambiado: hasta mis fantasías. Ya no puedo ser, no soy el mismo... no hay variedad burguesa”; “El único refugio que tengo está en mi cabeza y hasta ese rincón ha entrado a trompicones la revolución” (Desnoes, 1968).

derivaciones, la intertextualidad, la subversión discursiva, el contrapunteo ideológico y la intención de representar la realidad como una zona multifacética donde la polisemia cuaja como provocación al espectador. De esta manera la memoria individual y su consiguiente identidad comienza a dialogar con las memorias e identidades colectivas, en un cruce que, no sin tensión ni contradicción, van generando nuevas memorias, nuevas conciencias y nuevas identidades.

Papá, cuéntame otra vez

*“Me destierro a la memoria,
voy a vivir del recuerdo.
Buscadme, si me os pierdo,
en el yermo de la historia”
Miguel de Unamuno*

Recuerda Gutiérrez Alea, en *Dialéctica del espectador* (Alea: 1982), años después de exhibido el film, que al estrenarse en el IV Festival de Pesaro en 1968, *Memorias...* se proyectó tras un largo y agitado día de discusiones, protestas, aclaraciones. Los ecos del Mayo francés resonaban por toda Europa y en algunos lugares de Italia se hacían resonar con renovada furia. “Muchos intelectuales proclamaban solemnemente su decisión de suicidarse como clase. Muy pocos lo hicieron verdaderamente, pero en ese momento cualquiera hubiese podido creerles porque todo lo que estaba sucediendo era insólito y hermoso” (ibídem, 158). Pesaro se trataba de un festival “de izquierda” señalaba Alea, y sin embargo, ese año, Pesaro resultaba también cuestionado. Todos hablaban de “manipulación”, “instrumentalización” y finalmente, “las fuerzas del orden” cargaron con violencia contra los participantes del festival que se habían reunido masivamente en la plaza. Gases lacrimógenos, correrías,.. “esa acción de la policía definió los campos y propició la unión momentánea de las distintas tendencias progresistas dentro de un festival que no pudo ser asimilado” (ibídem: 159) La manipulación, señalaba Alea, se había convertido en una especie de duende maligno que podía manifestarse donde menos se lo pensaba. “Ingenuo o perspicaz el cineasta estará siempre, en mayor o menor medida, expuesto a que su obra sea manipulada en beneficio de intereses distintos de los que lo motivaron”. Al año siguiente del estreno de la película, un crítico inglés señalaba que el criticismo de Alea estaba dirigido también, presumiblemente, contra la nueva sociedad que con su inflexibilidad y su fracaso en asimilar al pensador desviado, no resultaba una panacea para el intelectual y sus problemas

existenciales. Alea contrastaba que era evidente, que ese crítico, se identificaba con el personaje de Sergio y junto con él, se compadecía de su destino.

Años después, en 1973, la película recibió un premio de la National Society of Film Critics de Estados Unidos, país que le denegó la visa para recibir el premio en Nueva York. En el acto, el presidente de la asociación afirmaba que el premio había sido otorgado por cuestiones artísticas y no políticas, pero que lamentablemente, la política se inmiscuía mientras que ellos votaban por la obra de individuos y no de sistemas: “Algunos de nosotros hemos expresado la esperanza de que nuestro premio pueda ayudar al desarrollo de la carrera de Gutiérrez Alea ya que, por lo que sabemos, no parece haber realizado ningún film en cinco años (...) si Alea hubiera estado aquí, podría habernos arrojado luz sobre las condiciones que existen en Cuba para un artista de su calibre” (ibídem: 161)

Ironías de la historia, Alea reconocía no sólo que las dudas y ambivalencias del protagonista eran de orden político y no estético, sino también, que en el transcurso de esos 5 años había terminado otra película: *Una pelea cubana contra los demonios*. Alea reconocía que más allá de las manipulaciones propias del oficio, cada film constituía a la vez, un fenómeno de la realidad que, aun cuando se respetase su integridad formal, bastaba sacarlo del contexto que le era propio, para que se vieran en el mismo otras cosas, para que se cargase de nuevos significados. De esta manera, en carta a Ramón Suárez, tras la presentación de *Memorias...* en Pesaro, le escribía: “la película causó una verdadera sorpresa y una ola de entusiasmo y desconcierto. Nos llevamos tres premios (nadie obtuvo tantos) (...) todo fue mucho mejor de lo que puedes suponer, porque, al principio, un poco como que nos habían tirado a mierda. La película la habían programado para el peor día (el último) y la peor hora (2pm). Después de que los jurados la vieron hubo hasta protestas por eso, y se armó un buen ambiente alrededor de la película. Piensa, además, que las demás delegaciones iban con todos los hierros y gastaban miles y miles de dólares en recepciones y en publicidad. Nosotros no hicimos prácticamente nada de publicidad y no gastamos ni un centavo en nada.” (Ibarra, ibídem: 138).

Para mostrar esa manipulación a la que aludía Alea o bien la pluralidad de interpretaciones, de la película se dijo: “el film más audazmente honesto del Festival de Pesaro 1968. La honestidad de Alea no estriba sólo en su rechazo a hacer un film tendencioso, sino también en su rechazo a hacer un film objetivo (...) escoge el camino de la dialéctica y la sitúa en diversos niveles estilísticos e ideológicos: subjetividad y documental, memoria y reflexión, ambigüedad y toma de conciencia, compasión y acusación, pasado y presente, y sobre todo, el punto de vista desde el cual la revolución es observada.”

Piero Spilla, *Cinema & film*, N° 5-6, 1968; “Memorias del subdesarrollo es hasta ahora, el intento más logrado de un cine que aspira a mostrarnos la relación dialéctica entre contexto histórico y conciencia individual (...) porque es realmente un collage cinematográfico no sólo por su diversidad y alcance, el eclecticismo de su técnica o la incorporación de “testimonios” extraídos de la vida real, sino también por su resultado”. Julianne Burton, *Cineaste*, vol 8, N° 1, Nueva York, 1977; “No hay duda de que Alea es tan sofisticado como un europeo (...) es a través de esa sutileza europea que vemos reflejarse a una revolución latinoamericana única en su clase”, Vincent Caby, *The New York Times*, 1972; “Lo que resulta más ambicioso en el film –el vínculo sutil entre la realidad política y la experiencia personal- es lo menos logrado. En cambio, lo que realmente importa es la brillante y fría lucidez de Gutiérrez Alea, su permanente inquietud y su búsqueda de certidumbres, tanto en el plano político como humano”, Jay Cocks, *Times*, Nueva York, 1973; “Con un estilo de gran refinamiento plástico y una absoluta libertad narrativa, Alea nos muestra la soledad y el desamparo de aquellos que deciden permanecer al margen de la historia”, Louis Marcorelles, *Le Monde*, Paris, 1974.

En el contexto cubano, para Alea, la crítica que se ejercía desde la película, no tenía nada que ver con las críticas que podían entenderse desde una posición liberal de cualquier tipo y matiz. En primer lugar, porque había que tener en cuenta que estaban ante un ejemplo de cine militante producido en un país donde la revolución estaba en el poder, y dirigido en primera instancia a hombres que compartían esa circunstancia histórica, lo cual, no constituía un problema sencillo. A su vez, no lo señalaba Gutiérrez Alea, pero ese estar en un país donde la revolución era poder, implicaba también, pertenecer a una institución, el ICAIC y a un sistema de rendición de cuentas de gastos e ideológicas.¹² Al margen de ese pequeño detalle, el énfasis en ese público implicaba considerar al cine como un elemento movilizador que estimulara la participación en el proceso revolucionario. No bastaba un cine moralizante ni pedagógico, sino un cine que estimulara y elevara el sentido crítico. Pero, ¿Cómo criticar y al mismo tiempo afirmar la realidad en la que estaban inmersos? ¿Hacia qué o hacia quién iba dirigida esencialmente la crítica que proponía *Memorias...*? Según Alea, la imagen de la realidad que se formulaba desde el film era una imagen multifacética, como un objeto que se contemplaba desde diversos puntos de vista.

¹² Ver Alfredo Guevara, carta a Jorge Fraga sobre la película de Gutiérrez Alea *Hasta cierto punto* en (Guevara, 2003: 422-425) “Tuve la tentación de detener el fil. Una decisión de ese carácter en tu ausencia sería de hecho desautorizarla gestión que realizas (...) las obligaciones que tengo para con una historia, una

La tensión subjetiva del protagonista se entremezclaba con material documental y con otras voces. La misma escena se contemplaba por momentos “objetivamente” y por momentos desde la subjetividad del protagonista. De esta manera, la verdad no estaría en unos o en otros. Ni siquiera en la suma de unos y otros, “sino en lo que la confrontación de unos y otros con el protagonista dentro del contexto general que el film sugiere en el espectador” (ibídem: 168) Esta apreciación del objeto multilateral no es precisamente la “ambivalencia” que mencionaban los norteamericanos sino “la expresión de contradicciones cuyo sentido dentro del film no es otro que contribuir a las inquietudes e impulsos para la acción que aspiramos a despertar en el espectador (...) un incentivo para tomar distancia frente a la imagen que se ofrece y estimular por tanto una actitud crítica, es decir, una “toma de partido”” (ibídem).

La confrontación entre individuo y sociedad, entre la conciencia individual y las circunstancias históricas que la condicionan de una manera u otra, se llevaban a cabo en el film, según su director, a través de dos líneas de desarrollo que se entrelazaban, dos focos de crítica, dos perspectivas: uno, reflejaba el punto subjetivo del personaje y otro el punto “objetivo” de los autores del film, tanto sobre el personaje como sobre la realidad que lo envolvía. Dados los estímulos para la crítica, “el objetivo primero de la crítica dentro de la revolución” debía ser armar al espectador para la lucha por la revolución misma, por fortalecer los principios en los que se asentaba su desarrollo. Pero ¿Cómo si el film iba dirigido en primera instancia al espectador que vivía dentro de una revolución y que hacía ya algunos años que había eliminado a la burguesía, se planteaba la identificación con un personaje que encarnaba valores que eran propios de esa clase?, se preguntaba Gutiérrez Alea. Sin embargo, respondía que encontraba que no sólo el intelectual burgués, sino también el obrero y el empleado, encontraban motivos suficientes para establecer una relación de identificación con el personaje, pues la burguesía había sido la clase dominante hasta el triunfo de la revolución y su ideología, por tanto, la ideología dominante hasta hacía muy poco. Era comprensible entonces, que los valores que habían marcado profundamente a todos los estratos de la sociedad durante siglos, no desaparecieran de la noche a la mañana completamente. Afirma Candau que “la existencia de actos de memoria colectiva no es suficiente para certificar la realidad de una memoria colectiva” (Candau: 2001, 31. En este sentido, Gutiérrez Alea consideraba que, antes que crear memoria colectiva, había que desarticular y profundizar en la memoria heredada. Este era uno de los problemas fundamentales que en su perspectiva afrontaba la revolución y de los que el film política cultural, para con la revolución, me hacen más cauteloso. Creo que te has equivocado. No porque no se pueda lograr un film justo y de más

aliento y rigor revolucionario, sino porque en política, y éste es un film político (...) cada paso debe darse con extrema seriedad, rigor, seguridad, conciencia de lo que se está haciendo (...) no estoy dispuesto a aceptar ni juegos, ni burlas, ni trampas, ni enmascaramientos, ni permitiré por cobardía que se hagan inversiones en venganzas de pacotilla (...) **no aceptaré que se inviertan recursos de la revolución, a mi cuidado , en afinar dardos ridículos**”¹³ intentaba hacerse cargo como base de discusión. “Sergio dice cosas, hace observaciones sobre la realidad en que se mueve, que a veces resultan desconcertantes y contradictorias, pero no siempre rechazables. Pueden significar un reto y un estímulo para pensar (...) su contradicción y la fuente de su desgarramiento están en saberse alienado en patrones culturales que no son los de su propio medio, y sin embargo, no puede asumir su condición desde posiciones de lucha. Es un vencido de antemano que pone en evidencia la colonización cultural de que hemos sido víctimas a todo lo largo de nuestra historia (...) con todas sus profundas contradicciones, Sergio nos puede conducir a tomar conciencia de lo que significa el subdesarrollo tanto en el plano económico como en el cultural e ideológico (...) Sergio no alcanza a comprender los valores en que se asienta el mundo que nace a su alrededor y sucumbe ante él. En un sentido profundo, es Sergio quien aparece como un subdesarrollado frente a ese mundo que le rodea, frente a la revolución” (ibídem, 171) De esta manera, Gutiérrez Alea hace uso en esta película de su concepción de que “la experiencia que puede extraerse del conocimiento de una obra reaccionaria puede dar lugar a soluciones positivas, revolucionarias dentro del trabajo de un artista revolucionario”, como le adelantaba en una carta a Alfredo Guevara, director del ICAIC (ibídem: 62) haciéndose eco del procedimiento usado por Maysles en la película de la feria de Moscú y compartiendo lo expresado por Massip, Gutiérrez Alea consideraba que no había técnicas, ni estilos, ni procedimientos reaccionarios en si mismos, sino una falta de confianza en las gentes que se mueven dentro de la revolución y que al calor de ella, se desarrollaban. Es por esto que tras *Memorias...* estaba el objetivo de cuestionar la supervivencia de los valores propios de la ideología burguesa y el espectador debía ir tomando conciencia en una labor activa, de su propia situación, de la inconsecuencia que significaba haberse ido identificando en algún momento con el personaje de Sergio. De ahí la fuerza de la película, según el director, los espectadores al terminar de verla, no quedaban contentos; no habían descargado sus pasiones sino que se habían cargado de inquietudes que debían desembocar en una acción sobre si mismos primero, y transitivamente, en la realidad que habitaban. Se trataba por tanto, de un acto revolucionario: una toma de conciencia sobre las propias contradicciones y un impulso para llegar a la

¹³ el subrayado es mío.

coherencia y proyectarse activamente sobre la realidad. En carta a Edmundo Desnoes le escribía: “No estoy de acuerdo con lo que dices sobre el final. Yo pienso que está en su justa medida y que es eficaz y pienso también que la mejor prueba de ello es que mucha gente ha visto la película más de una vez. Es decir, se sienten empujados a regresar al cine, a ver la película de nuevo por las interrogantes que abre ese final no sólo han sido enunciadas intelectualmente a lo largo de todo el film; sino que se hacen sentir profundamente en el plano emotivo” (ibídem: 224) Sin embargo, se sabe o se ha dicho que el arte, muchas veces, son botellas tiradas al mar; es decir, no se pueden prever sus efectos ni teledirigir lo que sucede en la recepción. De este modo, si bien Gutiérrez Alea en carta al director de fotografía Ramón Suárez, a raíz del estreno, escribía: “Ya se estrenó la película en seis cines simultáneamente. Lejos de lo que esperábamos, ha resultado un éxito de público sorprendente. Mucho más que otra película cubana, incluyendo el *Burócrata*. Hoy se cumple la segunda semana y todavía hay colas impresionantes cualquier día de la semana. Y lejos de lo que esperábamos también, la película no resulta tan polémica ni nada de eso. La gente en su gran mayoría la acoge con entusiasmo (pienso yo que van un poco prejuiciados con la cosa de los premios y todo eso) y son pocos los que están en contra. Claro que ha encontrado algunos enemigos irritados (interesantes e importantes), lo cual me tranquiliza algo en mi conciencia. Lo principal de todo, y eso sí es lo esperábamos, es que la película conmueve y hace pensar a la gente, los inquieta. Y si están a favor de la película es porque sienten que eso los ayuda a comprender muchas cosas”. (ibídem: 140-141)

En la visión de Alfredo Guevara *Memorias...* no sólo era el mejor film de Gutiérrez Alea sino una obra que se situaba plenamente en el presente, tanto por su temática como por sus conceptos frente a la realidad y frente al propio medio cinematográfico. “La película recorre la realidad revolucionaria en los años de la crisis de Octubre, a través de la mirada angustiada e indecisa de un personaje pequeñoburgués, que vacila entre un pasado en el que ya no cree y un futuro para el cual no se siente dotado. Lo interesante de la película es el doble plano de la observación. La visión que nos ofrece es producto de la situación en que se ha colocado el personaje. Voluntariamente entrampado y parcialmente lúcido éste contempla, y de cierto modo goza, su propia destrucción, abandonado a la suerte de un mundo al que en realidad, tampoco pertenece. Esta ambigüedad resulta un constante estímulo al espectador que debe reaccionar ante situaciones ambivalentes (para el personaje y para él) (...) Gutiérrez Alea logra en *Memorias del subdesarrollo* lo que constituía un viejo anhelo del cine cubano: trabajar la ficción y el documental sin menoscabo de una verdadera unidad estilística” (Guevara, 2003: 197-198)

Tal vez, el logro de la película estuviera también en su condición bicéfala originaria. Es decir, como señalara el propio Desnoes, el feto tenía padre y madre: “Salió de mi vientre pero fue criada en el mundo de las imágenes de Titón”. Era una fusión sin costuras de una narración literaria y una recreación visual entre dos individuos muy diferentes. “Titón tiene una mirada más objetiva, social; yo vivo en una constante confrontación entre mi subjetividad y el mundo que me rodea. Pero la intensidad abrazante de la revolución durante los primeros años de la revolución nos unió, como nos unió el mismo origen pequeñoburgués, una formación dentro de la vanguardia cultural, occidental, del siglo XX.

Trabajamos juntos en cada secuencia del guion (...) Titón compartió en alguna medida mi visión crítica y yo acepté la necesidad de acentuar el contexto político. El momento álgido, la alta temperatura de esos días permitió la amalgama de sujeto y objeto. “Todos somos uno”, declaró Fidel durante la crisis, pero nosotros nunca abandonamos la visión de creadores despiertos. Fidel declaró: “Dentro de la revolución todo, fuera [contra] de la revolución nada”, y yo pensaba y sentí “Dentro de la literatura y el cine, todo; fuera de la literatura y el cine, nada”.¹⁴ Las declaraciones de Desnoes son sinceras y consecuentes con su posterior alejamiento de la isla en 1979 y su “exilio” en Nueva York. “Yo abandoné la Revolución Cubana, a pesar de seguir creyendo en la justicia social, porque me negué a ceder al Partido Comunista mi función como conciencia de la sociedad. Por eso me siento un escritor fracasado.”¹⁵ Sin embargo, si bien Gutiérrez Alea era consciente de que el enemigo podía aprovecharse de la crítica, “estamos convencidos de que más nos aprovecharemos nosotros, porque en el dolor y en la crítica se afilan nuestras armas porque nos hacemos más sólidos, más auténticos y nos acercamos aún más a la verdad” (Ibarra, 2008, 318). De esta manera, cuando ciertos diálogos e imágenes molestaban y levantaron polémicas y suspicacias, Titón, en versión de Mirtha Ibarra “se mostró rotundo: si le quitan esas imágenes y esos diálogos, le quitan también mi nombre porque esa ya no es mi película”¹⁶ (ibídem) Todo esto, incluso cuando el mismo Desnoes reconocía “que Titón no consideraba a Sergio con paternalismo (...) compartía algunas ideas pero no su marginalidad”,

¹⁴ Entrevista a Edmundo Desnoes por Alejandro Luque en www.noticine.com/iberomaerica/36-iberomaerica/10752-la-cubana-qmemorias-del-subdesarrolloq-mejor-pelicula-iberoamericana-de-lahistoria.html.

¹⁵ Hector Jaimes, “Memorias del Desarrollo: EL placer de las ruinas (Entrevista a Edmundo Desnoes)” en *A contracorriente*, vol 4, N. 1, Fall 2006, 110-119. www.ncsu.edu/project/acontracorriente. Años más tarde y desde Nueva York, Desnoes escribirá la continuación de sus Memorias, pero esta vez, desde el Desarrollo. La novela sería llevada al cine por el cineasta Miguel Coyula.

¹⁶ En la película hay una escena en la que alguien dice “siempre necesitan que alguien más piense por ellos” y se ve detrás la enorme pancarta con el rostro de Fidel Castro. Desnoes cuenta que esa escena estaba en el espíritu de la crítica social que ambos querían hacer. El tenía el comentario (“siempre fue mi preocupación cuestionar la infalibilidad del líder” y Titón encontró la solución en imagen. Ver entrevista de Alejandro Luque.

inclusive el actor, Sergio Corrieri, siempre rechazó la conducta del personaje “pero es su actuación más memorable”.

Acaso, las contradicciones sean lo imprescindible en la película, incluso en los seres humanos. “La certidumbre es algo para las piedras” sentenciaba Desnoes y lo cierto es que durante los primeros años de la revolución e incluso hasta hoy día, hay una constante diferencia entre los hechos y las palabras. Para Desnoes, las ironías que aparecen en la película, por ejemplo al hablar del racismo en Norteamérica y ser servidos en ese instante un vaso de agua por un negro empleado, tenían que ver con que “La revolución no elimino las diferencias sociales, aunque las combatió y redujo.” En esa misma escena, otro mulato haitiano, René Depestre, formaba parte del panel de intelectuales que discutían sobre “literatura y subdesarrollo”. Algo que sí compartían Gutiérrez Alea y Desnoes era su concepción del lugar que el intelectual ocupa en la sociedad aunque por distintos motivos.

En el caso de Desnoes “dentro de la revolución la función del escritor y del artista en general, es para mí, la de ser la conciencia de la sociedad. Tanto en la creación como en el cuestionamiento de valores. Abandoné el país cuando la dirección del Partido Comunista asumió la dirección ideológica y específica de la cultura (...) la libertad de expresión fortalece todo sistema político en lugar de debilitarlo, algo que los comunistas nunca entendieron”. Para Desnoes la “literatura es una forma de Salvación”, mientras que para Gutiérrez Alea “en la cultura es donde se evidencia el proceso de transformación del hombre, y el intelectual (y el artista) no puede ser un payaso ni un adorno en esta sociedad.

(...) Las relaciones entre política y cultura son amables, pero profundamente contradictorias”. Era por ello que, según Alea, en medio de la lucha ideológica “el intelectual debe jugar un papel importante en eso de detectar dónde se esconde el espíritu pequeñoburgués. Su misión desde la Revolución es proveer armas para combatir ese espíritu donde quiera que éste se esconda o manifieste. El intelectual es el especialista que está más dotado para poner en claro las incoherencias semánticas que pueden tener lugar dentro de la revolución. Por todo esto el artista no debe abandonar su terreno de operaciones, sino asumir sus tareas políticas y profundizar, radicalizar el tránsito de un estado de conciencia a otro más lúcido, más coherente, más verdadero, más humano” (Ibarra, *ibídem*: 157). Gutiérrez Alea era consciente de que ese espíritu pequeñoburgués se escondía no sólo detrás de los intelectuales, sino también en el artista, en el dirigente, en el funcionario o en el obrero “se esconde, se disfraza opera en la sombra” y en ocasiones hacía perder de vista el verdadero objetivo de la Revolución: “El hombre

desalineado, libre, no sometido a nada ni a nadie, ni al Estado (que no existirá), ni al burócrata (que no existirá), ni al artista (que no existirá), ni a la policía (que no existirá)” (ibídem: 157)

Se sabe hoy que el Estado todavía existe, así como los artistas y los burócratas de la cultura que no dejaron de existir pese a los combates desde distintos frentes. La labor de Gutiérrez Alea desde su trinchera artística no fue sin depresiones o frustraciones: “no encuentro dentro del organismo al que estoy vinculado [ICAIC], el estímulo necesario para desplegar al máximo mi capacidad de trabajo (...) cada vez más siento que tengo que trabajar a contrapelo porque no hayo una respuesta adecuada a mis esfuerzos” (ibídem: 177). Tampoco estuvo exenta de contradicciones: “Cuando se toca un tema de actualidad hay siempre la posibilidad de lastimar susceptibilidades, porque en una película se presentan contradicciones (...) alguna gente ha dicho que en *Hasta cierto punto* yo maltrato a los intelectuales. No es cierto. Es una crítica en la que yo también estoy involucrado” (Ibídem: 317) Alfredo Guevara por su parte, consideraba que el guion era una “anécdota superficial y mediocre, jueguitos y alusiones menores, saetazos y bobadas de niños viejos, no pueden ser la proposición de un profesional como Titón” (Guevara, ibídem: 423)

Ajiaco cubano

*“existe consenso en reconocer que la memoria
Es menos una restitución fiel del pasado
Que una reconstrucción continuamente
Actualizada del mismo”
Joël Candau*

Afirma Joël Candau que la identidad es una construcción social permanentemente redefinida en el marco de una relación dialógica con el Otro (...) memoria e identidad están indisolublemente ligadas. El desafío es ¿“Cómo a partir de una forma individual un ser humano, que es un dato inmediato del cogito pero también de toda experiencia intersubjetiva, se pasa a formas colectivas cuya existencia y cuya esencia son problemáticas y que exigen continuamente ser confirmadas? ¿Cómo llegan los individuos a compartir prácticas, representaciones, creencias, recuerdos –en una palabra sentido-, produciendo así en la sociedad considerada, lo que se llama cultura? (Candau, 2001: 9-10). Podríamos argumentar luego de todo lo expuesto, que no se trata de una cultura sino de varias culturas en tensión o en el mejor de los casos, en diálogo. De varias memorias y varias identidades que pueden confluir en

algunos puntos y distanciarse en otros. Si recordamos que una de las polémicas culturales en Cuba, allá por los años 1963 y 1964, entre los cuales se encontraba Alea, acerca de la necesaria “diversidad” dentro de la “unidad” de la cultura en la sociedad socialista. Se defendía que no existía una cultura burguesa y una cultura proletaria que fueran antagónicamente excluyentes. En cambio, la cultura universal imponía la comunicación “entre las más valiosas expresiones culturales de todos los pueblos y de todas las clases”. (Pogolotti, 2007: 17-22) Mientras que alguien como Edith García Buchaca, secretaria del Consejo nacional de Cultura y desde una “perspectiva marxista” opinaba que la cultura burguesa, era la cultura de la sociedad en proceso de desaparición y la cultura proletaria aquella que nace con la sociedad que surge, aconsejaba que para asimilar y relaborar el legado de la cultura burguesa, se debía mantener hacia el pasado una actitud crítica que resolviera cuáles eran “los valores vigentes y útiles” y cuáles “circunstanciales y perecederos”, alguien como Juan J. Flo (profesor de origen uruguayo radicado en Cuba en los años sesenta) afirmaba que los residuos ideológicos de la pequeña burguesía no desaparecían sin una empeñada lucha contra ellos y que mal se podía luchar contra el dogmatismo de los otros si antes no se aniquilaba el propio idealismo.¹⁷ Por su parte, Gutiérrez Alea había reaccionado contra esa noción que entrañaba la culpa del “pecado original de los intelectuales” a la cual aludiría en 1965, Ernesto Guevara en “El socialismo y el hombre en Cuba”. Alea le respondía a Flo que “alcanzar una visión proletaria del mundo era un 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> (...) Alea 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

¹⁷ Paradójicamente, como señalaban Adorno y Horkheimer, toda concepción ilustrada del progreso es totalizadora, porque intenta disolver los mitos y el idealismo mediante la ciencia y el ordenamiento racionalista de la realidad. En este sentido, la confianza en el progreso de las masas que puede traslucirse en la campaña contra el analfabetismo que emprende la Revolución, pueden verse en el film “El brigadista” de Octavio Cortázar, película cubana realizada en el año 1977. La acción ocurre durante la campaña de alfabetización realizada en Cuba en 1961 por miles de jóvenes y adolescentes. Un joven alfabetizador, de procedencia urbana, llega a un pequeño pueblo cercano a la famosa Bahía de Cochinos (Playa Girón) donde deberá vencer la resistencia de algunos de sus pobladores, debido a su juventud y habituarse a un medio natural totalmente desconocido. A su vez, en el transcurso se va analizando como unos van aprendiendo a leer y a escribir, mientras el joven alfabetizador va aprendiendo los saberes de esa gente. Si bien en función del desarrollo letrado de las masas, del ser humano como sujeto emancipado a través de la instrucción, se lateralizan las estrategias del desarrollo social, en pos de colocar a los sustratos más humildes del pueblo sobre las plataformas del saber occidental, de alguna manera tan burgués como la ideología que intentaban detractar. Al mismo tiempo, ese saber “popular” es el que el “letrado” debe aprender para economizar fuerzas a la hora de cortar leña, sustento económico tan necesario para el desarrollo de la economía cubana como el conocimiento del alfabeto.

amplios> (...) se pronunciaba no contra las determinaciones clasistas de la conciencia, sino contra el modo mecanicista de plantearlas” (Santana, 2010: 54-55) Alea se preguntaba: “¿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?” (Pogolotti, 2007: 115)

Es curioso precisamente no sólo que la extracción social de Marx, Engels, Lenin o incluso las de Fidel, el Che nunca eran puestas en cuestión por aquellos que defendían las posturas “marxistas”, como si su praxis revolucionaria hubiera borrado de un tirón y de sus conciencias, su pasado, su educación y su cultura. De esta manera, según Santana, *Memorias del subdesarrollo* (en la versión cinematográfica) “nace como contradiscurso, una obra que pretende desestabilizar las expresiones dogmáticas que surgían dentro de la Revolución y, a la vez, poner en juego una serie de ideas contemporáneas en torno al subdesarrollo y sus implicaciones culturales¹⁸; o quizás, de paso, explicar el dogmatismo como un producto del desarrollo mental acarreado por el subdesarrollo económico, rezago de oficios enquistados que impedían la entrada plena del país a la democratización ideológica” (Santana, 2010: 63) En este sentido, cabe recordar que en julio de 1966 se había estrenado *La muerte de un burócrata*, film de Gutiérrez Alea, en el que un obrero ejemplar es enterrado con su carnet laboral en reconocimiento a sus méritos, pero su viuda no puede cobrar la pensión sin este documento. El sobrino del difunto vive alucinantes aventuras para recuperar el carnet de la tumba de su tío y una cadena de desventuras, horas perdidas, desespero e indignación, que este ciudadano medio debe sortear ante la maquinaria burocrática, que parece estar ahí solo para convertir lo simple en complicadísimo, y lo lógico en una utopía que bien pudiera ser hijo de las denuncias anteriormente efectuadas por Ernesto Guevara,¹⁸ pero que también dio pie como le recuerda Alea a Desnoes en una carta de 1987: “la lucha contra la burocracia, planteada oficialmente a partir de un famoso discurso de Fidel (si mal no recuerdo el 2 de enero de 1967) se desató con medidas muy concretas de racionalización, etc, después de la película.” (Ibarra, 2008: 225). De cualquier manera, de haber sido su arte y sus críticas (contra el dogmatismo y el burocratismo) suficientes, no hubieran existido ni *Fresa y chocolate* (diciembre, 1993) ni su último film, *Guantanamera* (noviembre, 1995, Cuba).

¹⁸ Cabe destacar los ensayos que en torno al tema escribió Mario Benedetti y que fueron recopilados en un libro cuyo título es sugestivo: *Subdesarrollo y letras de osadía*, Alianza, Madrid, 1987. Los ensayos que ahí se reúnen fueron escritos entre 1963 y 1986.

Conclusiones

*“Antes de morirme quiero
echar mis fetos del alma”.*
Edmundo Desnoes

*No me dan pena los burgueses vencidos.
Y cuando pienso que van a dar me pena,
aprieto bien los dientes, y cierro bien los ojos.
Pienso en mis largos días sin zapatos ni rosas,
pienso en mis largos días sin sombrero ni nubes,
pienso en mis largos días sin camisa ni sueños,
pienso en mis largos días con mi piel prohibida,
pienso en mis largos días Y
(...)
En fin y
Que todo lo recuerdo y como todo lo recuerdo,
¿qué carajo me pide usted que haga?
Ernesto Che Guevara¹⁹*

*Además, pregúnteles,
estoy seguro de que también
recuerdan ellos
Nicolás Guillén*

Astrid Santana afirma que cabe preguntarse si Gutiérrez 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 relatarlos sin recurrir al discurso esencialista de la fijeza. Si al re-escenificarse el pasado se introducían <incommensurables temporalidades culturales en la invención de la tradición>, Alea produciría esa apertura conscientemente cuando construye una memoria imaginada y poetizada, que serviría de interlocutora para el presente. Siguiendo a Bhabha²⁰, Santana se pregunta si la visualización de la cultura cubana que se propuso Alea, no canaliza la emergencia conflictiva de las diferencias y las fronteras. Sergio, el intelectual desplazado de un modo de vida “no deseable” erige una estrategia discursiva que lo legitima ante los “especímenes del subdesarrollo”. Sin embargo, el

¹⁹ “Notas para el estudio de la ideología de la Revolución cubana” en Ernesto Che Guevara, 1970, Obras 1957-1967, Tomo II, Casa de las Américas, La Habana.

²⁰ “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” Citado en (Santana, 2010: 30).

orden nuevo hacía que el cazador sea el cazado: “Comprendí que Cuba estaba al revés. O al derecho; es posible. Todo había cambiado. Antes yo hubiera sido el tipo respetable y ellos los desgraciados culpables.

Ahora yo resultaba el miserable. Ellos con su pobreza, su incoherencia y los prejuicios que arrastran de la burguesía eran todos unos señores respetables. Yo era culpable de mi educación” (Desnoes, 1968: 77) Asimismo, el relato da otro giro y tras el veredicto judicial se hace “justicia” ya que los antecedentes de la “víctima” contrastaban con su alegato. El cazador-cazado era sobreseído de la causa. De esta manera, en el fresco, Alea no “compromete una recuperación polarizada de la memoria” (Santana, 2010: 32) sino que ofrece una versión inconclusa y fluctuante donde las diversas voces se hacen presentes y donde las memorias pasadas van negociando con la construcción de la memoria futura y colectiva.

A pesar de su distanciamiento, Sergio Carmona o su alter ego, Edmundo Desnoes, formaban parte y contribuirían al perfil del sujeto cubano. Ellos también eran “lo cubano” dentro de las fricciones y por ende debían intervenir en la conformación dialéctica de la memoria y de la identidad que se propuso Gutiérrez Alea, o de lo que no es lo mismo, pero es igual: del hacerse cargo del ajiaco cubano.

Bibliografía

Benedetti, Mario, 1987. Subdesarrollo y letras de osadía, Madrid, Alianza.

_____, 1974. El escritor latinoamericano y la revolución posible, Buenos Aires, Alfa, Argentina.

Baroni, Aldo, 1944. Cuba, país de poca memoria, México, Ediciones Botas.

Candau Joel, 2001. Memoria e identidad, Buenos Aires, del Sol.

Desnoes Edmundo, 1968. Memorias del subdesarrollo, Buenos Aires, Galerna.

García Borrero Juan Antonio, “Cine cubano post ‘68: los presagios del gris”, conferencia dictada en el Centro cultural Criterios, septiembre de 2008, La Habana.

Guevara Alfredo, 2003. Tiempo de fundación, Madrid. Iberoautor.

Guevara, Ernesto, 1965. “El Socialismo y el hombre en Cuba”, en Marcha, Montevideo, Marzo.

_____, Obras 1957-1967, La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1970. Tomo 1 y 2.

_____, 2006. Apuntes críticos a la Economía política, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales/Ocean Press de Australia.

Ibarra Mirtha, 2008. Tomas Gutiérrez Alea, Volver sobre mis pasos (una selección epistolar de Mirtha Ibarra), Colombia: Unión.

Santana Fernandez de Castro Astrid, 2010 Literatura y cine. Lecturas cruzadas sobre las Memorias del subdesarrollo, La Habana, UH ed.

Pogolotti, Graziella, 2007. Polémicas culturales de los 60, La Habana, ELC.

Sartre Jean Paul, 1960. Sartre visita a Cuba, La Habana, ediciones R.

VV.AA., 2008. La política cultural del período revolucionario: memoria y reflexión, La Habana, Colección Criterios.