

1982

Memorias del subdesarrollo

Tomás Gutiérrez Alea

Ya han pasado más de diez años desde que se estrenó en el IV Festival Cinematográfico de Pesaro (1968). Un documental de largometraje sobre Vietnam de Joris Ivens y *Memorias del subdesarrollo* fueron exhibidos tarde en la noche inaugural después de un largo y agitado día de discusiones, protestas, aclaraciones, confusión... Los ecos del mayo francés resonaban por toda Europa, y en algunos lugares como Italia se hacían sentir con renovada furia. Ya Cannes había sufrido su embestida. Muchos intelectuales proclamaban solemnemente su decisión de suicidarse como clase. Muy pocos lo hicieron verdaderamente, pero en ese momento cualquiera hubiera podido creerles porque todo lo que estaba sucediendo era insólito y hermoso. Demasiado hermoso.

Venecia también fue sacudida por la onda expansiva. Los golpes en la superestructura resultaban espectaculares y reveladores y tocaba el turno a los festivales cinematográficos. ¿Qué iba a suceder en Pesaro? Evidentemente no se trataba en este caso de un festival burgués. No iban allí las *stars* a exhibirse y las *starlettes* no tendrían ocasión de hacer su numerito para llamar la atención de los productores, no había recepciones de gala ni *cocktails*, estábamos al margen de los premios, de la voracidad de los comerciantes, de la publicidad, del “gran mundo”... En cambio, allí se reunían los cineastas más inquietos, los “independientes”, los que trataban de llevar al cine más allá de la crisis de superficialidad, de conformismo, de comercialismo; allí se daban a conocer sus obras y se establecían contactos casi siempre fecundos, y se asistía a una verdadera confrontación de ideas. Recordamos las primeras mesas redondas en las que Metz, Passolini, Barthes y otros discutían sobre todo de cine y política. Recordamos el Cinema Novo brasileño, el New American Cinema, el Underground, el cine paralelo, el cine militante, el cine revoluciona-

rio... Allí se dieron a conocer desde el principio las obras que se insertaban dentro de un espíritu renovador que recorría el cine de diversos países. El cine latinoamericano también tenía en Pesaro su lugar de encuentro. Se trataba, en suma, de un festival “de izquierda”.

Sin embargo, aquel año también Pesaro era cuestionado. Se había desatado una carrera entre distintos grupos para ver quién se situaba más a la izquierda de los otros. Y todos hablaban de “manipulación”, “instrumentalización” de unos por otros, y se recibía la peligrosa impresión de que el *establishment* era un poderoso monstruo capaz de engullir cualquier cosa y asimilar cualquier tipo de manifestación rebelde. Al mismo tiempo hicieron su aparición los grupos provocadores fascistas dispuestos a pescar en río revuelto. Y finalmente las “fuerzas del orden” cargaron con violencia contra los participantes del festival que se habían reunido masivamente en la plaza. Gases lacrimógenos, cachiporras, cabezas rotas, corre-corre por un laberinto de callejuelas, detenciones... El monstruo no podía tragarlo todo plácidamente. Algunas cosas se le atravesaban y tenía que intentar triturarlas previamente. 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.

Recordamos todo esto ahora porque han pasado más de diez años —tiempo sobrado para que una película envejezca, agote sus posibilidades de distribución y quede olvidada—. Y, sin embargo, *Memorias...* —junto con *Lucía* de Humberto Solás (también de 1968)— sigue operando frente al espectador cada vez que se exhibe y está muy lejos de ser olvidada.¹ Además, y sobre todo, porque para nosotros tiene una especial significación pues nos parece ver en ella de la manera más diáfana y ejemplar el funcionamiento de aquellos mecanismos que pueden desatarse en la relación entre el espectáculo y el espectador y que propician que “el público participe en la crítica de sí mismo”, como diría Gramsci. Por otra parte, la singular acogida que ha tenido la película en Norteamérica² remueve todas las inquietudes de entonces sobre la manipulación que puede hacer de una obra un sistema esencialmente hipócrita. Esto nos invita a hacer algunas consideraciones sobre la película y a definir algunos puntos de vista.

La manipulación se ha convertido en una especie de duende maligno que puede manifestarse donde menos se piensa, en el momento más inesperado. Esa amenaza

constante que pesa sobre todo aquel que quiere expresarse por algún medio y cuyo acto puede alcanzar alguna repercusión, se traduce, en principio, en una sana preocupación por no perder de vista el terreno que pisamos, los valores que defendemos, los enemigos contra los que luchamos. Y eso implica que tendríamos que ser muy ingenuos si no supiéramos que hay acciones que a pesar de la buena fe con que pueden ser ejecutados, implican que el enemigo se apropie momentáneamente de alguna de nuestras armas.

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 la motivaron. *En mayor o menor medida*; pues también es verdad que *unas obras son más manuales que otras*. Y bueno es señalar de paso que no siempre las que parecen ajustarse más a los cánones ortodoxos desde el punto de vista político e ideológico resultan las menos susceptibles de ser manipuladas.

Memorias..., no fue una excepción. Al año siguiente del estreno de la película apareció una crítica en una revista inglesa especializada donde podía leerse lo siguiente: “El criticismo implícito de Alea está dirigido también presumiblemente contra la nueva sociedad, la cual, con su inflexibilidad y su fracaso en asimilar al pensador apartado o desviado (*deviant thinker*), no resulta ciertamente una panacea para el intelectual y sus problemas existenciales”.³

Evidentemente el crítico se identificaba, sin ningún pudor, con el personaje de Sergio, y junto con él se compadecía del destino que aguarda a la burguesía con la llegada de la revolución: “Con la crisis de Octubre inciden presiones políticas externas sobre la situación de Sergio; los tanques y los convoyes armados amenazan su neutralidad y revelan la imposibilidad de la solución individual en una sociedad comunista.”⁴

Algún tiempo después, en 1973, la película recibió un premio de la National Society of Film Critics de EU. El gobierno de ese país nos negó la visa para poder asistir al acto de entrega de premios en Nueva York.⁵ En ese acto el presidente de dicha asociación, después de leer públicamente nuestro telegrama, dijo cosas como éstas:

Irónicamente nuestro premio fue motivado más por consideraciones artísticas que políticas. Desgraciadamente la política se nos ha estado imponiendo no solamente por la desafortunada y miope decisión del Departamento de Estado, sino también por alguna cuestionable retórica

política del distribuidor de la película (Tricontinental Films.) Cito como ejemplo la siguiente frase recogida en una reciente conferencia de prensa: “Gutiérrez Alea y su obra son productos de la Cuba socialista.” Yo diría que *Memorias del subdesarrollo* no ha sido premiada por nosotros por ser un producto de Cuba socialista, de la misma manera que *Day for night* no ha sido premiada por ser un producto de la Francia capitalista o *American graffiti* y *Payday* por ser productos de la América capitalista. Nosotros votamos por la obra de individuos y no de sistemas. En efecto, lo que más nos ha llamado la atención favorablemente de *Memorias del subdesarrollo* es su muy personal y muy valiente confrontación de las dudas del artista y las ambivalencias concernientes a la Revolución cubana. 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 filme en cinco años, pues *memorias del subdesarrollo* fue terminada en 1968.

Si Gutiérrez Alea hubiera estado aquí hoy hubiera podido arrojar alguna luz sobre las condiciones que existen en Cuba para un artista de su calibre. Hubiera podido sacarnos de cualquier error en relación con su futuro como realizador. Hubiera podido incluso ofrecer un alto nivel de experiencia educativa para estudiantes de cine del área de Nueva York.

En su ausencia su nombre queda unido al de otras víctimas de la intolerancia burocrática y de las listas negras como Charles Chaplin y Luis Buñuel, John Garfield y Arletty, los Diez de Hollywood y Leni Riefenstahl, Alexander Solzhenitzin, Pablo Neruda, Ezra Pound y muchos, muchos otros creadores de diversas opiniones políticas.⁶

Evidentemente el crítico Andrew Sarris manifiesta una franca debilidad por las ambivalencias de todo tipo. Así, después de asegurar que el premio “fue motivado más por consideraciones artísticas que políticas”, un poco más adelante expresa que “lo que más nos ha llamado la atención favorablemente en *Memorias del subdesarrollo* es su muy personal y muy valiente confrontación de las dudas del artista y las ambivalencias concernientes a la Revolución cubana”. ¿A qué pueden responder esas dudas y ambivalencias sino a consideraciones políticas? Eso parece bien claro. Sobre todo porque inmediatamente después apoya esta idea cuando se refiere a la ayuda que el premio puede significar para el desarrollo de nuestra carrera que, tal como la presenta, parece haber quedado trunca después de *Memorias...*, presumiblemente por problemas políticos. Aparte de la falta de información que padece, pues ya en 1973 hablamos realizado otra película,⁷ la “ambivalencia” del crítico culmina un poco más adelante cuando echa en un mismo saco

como “víctimas de la intolerancia burocrática y de las listas negras” a fascistas y comunistas.

Desde esa posición es muy fácil identificarse con un personaje como Sergio y ver en *Memorias...*, una “valiente confrontación de las dudas del artista”, etcétera, y levantarla como bandera de “ambivalencias”.

Se es consecuente así con toda una manera de pensar que en los EU halla un terreno fértil, y con una manera de defender los propios intereses que no son, por supuesto, los de la revolución. Se produce entonces el conocido fenómeno de la “manipulación”.

Es en el cine donde este mecanismo se descubre de una manera más objetiva porque el cineasta trabaja con imágenes —y sonidos— que constituyen un material capaz de proporcionar, más que el material propio de las otras artes, una *ilusión de realidad*. Fragmentos de la realidad son aislados, separados de su propio contexto y dispuestos de tal manera que *signifiquen* algo específico y a veces algo muy distinto de lo que significarían en otro contexto. Por eso podemos decir que el cine mismo es una de las manifestaciones más evidentes de lo que podríamos llamar el “arte de la manipulación”, ya que los filmes constituyen el resultado de una operación de “manipulación” del cineasta sobre los elementos —el material— que le ofrece la realidad en su sentido más amplio. Y se comprende entonces que cada filme constituye a su vez un fenómeno de la realidad que, aun cuando se respete su integridad formal, es decir, sin necesidad de realizar cortes o de introducir cambios en la edición (montaje) de los mismos, puede ser objeto de manipulación. Basta sacarlo del contexto que le es propio para que se vean en el mismo *otras cosas*, para que se cargue de nuevos significados.

Pero, sea en el cine con los elementos de la realidad o en la realidad con las obras cinematográficas, el éxito de la “manipulación”, su alcance o eficacia depende de muchos y muy complejos factores, no sólo de las posibilidades que ofrece el material mismo utilizado, o de la habilidad con que se realice la operación. Y en última instancia, lo que importa es saber si lo que se pretende es revelar u ocultar o tergiversar el profundo significado de la realidad tratada (es decir, si la “manipulación” se realiza en función de la verdad o de la mentira...)

Es preciso, por tanto, tener en cuenta la cambiante significación del espectáculo cinematográfico de acuerdo con las circunstancias concretas en que se produce la relación con el público. Los diferentes grupos de espectadores pueden *entender* el contenido en sentido diverso de acuerdo con la ideología imperante dentro de cada grupo. Así, un documental publicitario producido en Sudáfrica, con el objetivo de atraer mano de obra barata de los países vecinos para el periodo de la zafra azucarera, puede resultar eficaz en determinados grupos denominados por la ideología que irradia ese país relativamente poderoso, y hasta despertar quizás algún grado de admiración. Sin embargo, ante una conciencia espectadora que haya roto en lo esencial con esa ideología —que no es otra que la ideología burguesa en una de sus más brutales y retrógradas manifestaciones— se recibirá ese documental como un estímulo al rechazo no sólo del objetivo, sino de ese mundo en su totalidad: arribará, así, sin proponérselo, a cumplir una función progresista, pues se convierte en el testimonio de denuncia de una realidad patética e injusta.

Ahora bien, con relación a *Memorias...* el tono general de los comentarios que ha recibido en EU ofrece un balance muy positivo y sorprendentemente agudo en ocasiones.⁸ Sin embargo, aparte de los escasos intentos de “manipulación” consciente como el que citamos antes, ha habido también algunas manifestaciones de lo que podríamos llamar “manipulación inconsciente” o de buena fe entre los estratos más o menos progresistas del mundo intelectual norteamericano en el que abundan las posiciones definidas como “liberal de izquierda”.⁹ Ya sabemos que éste es un término altamente ambiguo y contradictorio en su significación más profunda. No se puede ser consecuentemente de *izquierda* y al mismo tiempo *liberal*. Pero hay quien porta esta etiqueta y, por supuesto, constituye uno de los bocados más suculentos de que se nutre el *establishment*. Es, además un bocado relativamente fácil de digerir. Porque el liberal de izquierda no quiere cambiar el sistema, sino hacerlo funcionar de acuerdo con patrones ideales. Lucha —cuando lo hace— por la idea del sistema, y a veces se ha inmolado por una causa que no acaba de comprender cabalmente. Ese liberal de izquierda se ha expresado a veces con entusiasmo sobre *Memorias...*, y eso podría causarnos cierta desazón, pues sabemos que sus elogios no son necesariamente calculados en función de intereses inconfesables, sino de una sana identificación con lo que les parece una clara prueba de que en los marcos de la Revolución cubana hay cabida para la crítica y para la disensión. Pero llegados a este punto tenemos

que ser cuidadosos. No debemos equivocarnos. Debemos saber distinguir entre una cosa y la otra, y eso es tarea nuestra. Debemos saber también que la crítica que se ejerce desde una película como *Memorias..*, no tiene nada que ver con la crítica tal como puede entenderse desde posiciones liberales de cualquier tipo o matiz. En primer lugar, porque estamos ante un ejemplo de cine militante producido en un país donde la revolución está en el poder. Esto quizás exige una pequeña digresión.

Entre nuestros pueblos parece que la rebeldía está madurando a escala continental. Son pocos los países que mantienen una apariencia de estabilidad. Acabamos de vivir la epopeya de Nicaragua y todo parece indicar que no será la única que vivamos en los próximos años. Aparte de que las condiciones de vida en el mundo reclaman cada vez más urgentemente cambios sustanciales, los héroes también son contagiosos.

En Cuba la revolución está en el poder. Lo cual quiere decir que han cambiado las condiciones de la lucha.

¿Qué significación tiene el cine en medio de todo esto? ¿Dónde y en qué momento es realmente importante como un arma al servicio de la revolución? ¿Dónde sólo puede aspirar a ser un mero aporte cultural cuya “eficacia” revolucionaria resulta menos evidente o a más largo plazo?

Las circunstancias particulares de cada país determinan la posibilidad de un verdadero cine revolucionario militante. Después de llevar a cabo todos los análisis teóricos posibles, a veces no se valora suficientemente el factor decisivo: el público. También el carácter militante del cine es circunstancial y está en función del público a quien va dirigido, y esto es así en dos sentidos: primero, si la película *llega* materialmente, físicamente, es decir, si es vista por ese público a quien va dirigida en primera instancia; y segundo, si la película *llega* intelectual y emocionalmente, es decir, *si además es comprendida por el espectador y es capaz de movilizarlo*.

Entre nosotros es fácil comprender que las condiciones son propicias para desarrollar un cine militante más allá del simple aporte a la cultura artística. Pero al mismo tiempo un cine militante desde dentro de la revolución y dirigido en primera instancia a los hombres que comparten esa circunstancia histórica no constituye un problema sencillo. Sobre todo si no queremos contentarnos con las fórmulas ya tradicionales que tienden a simplificar y

esquematizar la realidad en aras de una pretendida exaltación de los valores revolucionarios. Sobre todo si no nos contentamos con la inútil retórica y pretendemos que el cine constituya un elemento activo y movilizador, que estimule la participación en el proceso revolucionario. No basta entonces un cine moralizante sobre la base de prédicas y exhortaciones. Es necesario un cine que eleve y estimule el sentido crítico. Pero, ¿cómo *criticar* y al mismo tiempo *afirmar* la realidad en la que estamos inmersos? ¿Y hacia qué o hacia quién va dirigida esencialmente la crítica que propicia *Memorias...* ? Veamos los diversos, aspectos del mecanismo que debe generar el filme en su relación con el público.

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.

Las escenas que sirven de fondo a los créditos corresponden a un baile popular. Podría ser un baile de carnaval con música caliente y una cierta apariencia de esos, de desenfreno. De pronto suenan unos disparos de pistola que casi se confunden con la música. Apenas podemos percibir a un hombre que se escabulle en medio de los bailadores. La música continúa su ritmo persistente. La gente no cesa de bailar, ni siquiera cuando presencian el cuerpo ensangrentado de un hombre que yace en medio de la multitud y que casi inmediatamente es alzado por agentes del orden que se lo llevan por entre los bailadores. Nada ha cambiado. El baile continúa, y en medio del baile el rostro desafiante de una negra se fija con expresión de una violencia subterránea. Todo ha sido puesto ante el espectador a partir de nuestro punto de vista más “objetivo”, más despegado, menos comprometido, más de “plano general”. Más adelante, hacia la última parte del filme, regresaremos al mismo baile, a la misma situación, pero entonces lo veremos desde otra perspectiva y aflorarán nuevos significados y serán provocadas nuevas inquietudes: las imágenes son las mismas o muy parecidas, pero el sonido no tiene nada que ver con el que habíamos escuchado antes y que correspondía realmente (realísticamente, podríamos decir) a esa imagen. Ahora se trata de sonidos inconexos, vagos, que no definen un centro de gravedad, que flotan confusamente y que responden a un estado de ánimo evidentemente disociado del que muestra la imagen en su conjunto y en forma golpeante. Pero también en la imagen aparece otro elemento nuevo: ahora tenemos a Sergio en medio de la multitud que baila. El está y no está. Es decir, trata de estar, pues ha ido con Noemí al baile, pero es incapaz de insertarse en la corriente general de despreocupación, relajamiento, descarga, alegría y

violencia. Por mucho que trata, no puede sumergirse en la marea de “su” pueblo. Los sonidos entonces expresan esa tensión subjetiva del protagonista y al mismo tiempo nos mantienen alejados del baile, nos impiden a nosotros, espectadores, dejarnos arrastrar pasivamente por la corriente. Ya no es lo mismo que al principio: ahora sentimos con Sergio esa *distancia* que lo separa del ámbito en que se mueve, y eso nos lleva de la mano a formular criterios. Al ver la misma escena con Sergio como referencia, percibimos que no es igual la apreciación que podemos hacer de la misma desde su punto de vista que la que habíamos hecho desde el nuestro como espectadores sin previa información al principio del filme. Quizás la metáfora del hombre que muere víctima de un hecho violento en medio de un baile popular que no se detiene en ningún momento mientras transcurre el incidente y que muestra a su vez un sustrato de violencia, no fue suficientemente significativa para el espectador en los momentos iniciales del filme. Ahora, viéndola por segunda vez desde otra perspectiva y relacionándola con el personaje central del cual tenemos ya la necesaria información para prever su destino trágico, la metáfora se expande, se ensancha más allá de su significado primario, directo, contingente, y se abre propiciando consideraciones sobre la realidad en que está atrapado el personaje y que él es incapaz de comprender profundamente.

Después están las primeras escenas en el aeropuerto. El éxodo de los primeros años después del triunfo de la revolución. Todo el tiempo durante esas escenas, en las que no se dice nada y sólo se muestra el momento de la despedida, estamos observando a Sergio y no podemos dejar de percibir su mal disimulada mezcla de alivio e incomodidad. Cuando Sergio regresa a la ciudad en el ómnibus y piensa en ellos, en los que se fueron y sobre todo en su mujer, se repiten las mismas escenas, pero ahora desde la parte de Sergio: es entonces cuando vemos los rostros de su mujer y sus padres y es entonces cuando escuchamos la voz de Sergio fría, casi cínica, en contraste con la imagen patética de sus familiares. La utilización de un teleobjetivo en estas imágenes contribuye a aislar del ambiente general del aeropuerto los rostros que Sergio evoca y ayuda a percibir esas imágenes como soñadas o pensadas, no como imágenes que se están viendo. Podríamos decir que la escena de la despedida la contemplamos primero “objetivamente” *sobre* Sergio y después “subjetivamente” *desde* Sergio.

También cerca del principio del filme escuchamos en una grabadora una discusión entre Sergio y su mujer. Es una discusión tonta, frívola, que empieza como una pequeña provocación por parte de él y que va adquiriendo un tono cada vez más agresivo. Las escenas que acompañan la grabación son las de Sergio solo en la habitación de ambos, todavía con el desorden de la partida, jugando con las prendas de ella, prolongando la burla, hasta que poco a poco el juego se va convirtiendo en una amarga corroboración de su cinismo y su soledad. Mucho más adelante, la noche en que Sergio despide a Elena después de haberse acostado con ella por primera vez, le viene el recuerdo de aquella discusión con Laura. Se repite entonces la escena y se continúa más allá del punto en que Sergio había interrumpido la grabación: ahora hay una correspondencia entre el sonido y la imagen de Laura que cae al suelo en medio del forcejeo y se levanta con un ataque de llanto durante el cual insulta a Sergio y reafirma su decisión de marcharse del país. Otra vez se presenta aquí primero la *evocación* del hecho relacionado con el estado de ánimo presente en Sergio, y después se vuelve a presentar, pero ahora como una *reproducción* del mismo, con carácter de información dada “objetivamente”. (No importa que esta segunda vez también se tome como punto de partida un determinado estado de ánimo de Sergio, ni que la imagen de Laura sea vista a través de los ojos de Sergio: el hecho está presentado con *cierta* objetividad.)

Más adelante, durante una de las primeras salidas de Sergio por la ciudad, vemos entre otras cosas rostros de la gente en la calle *tal como él los ve*. Son caras tristes, agobiadas, cansadas, infelices. Sergio se pregunta: “¿Qué sentido tiene la vida para ellos...? ¿Y para mí? ¿Qué sentido tiene para mí...? Pero yo no soy como ellos...” sin embargo, la imagen se congela sobre el rostro de Sergio y nos lo muestra igualmente infeliz. (Hemos saltado otra vez aquí de lo “subjetivo” a lo “objetivo”.) Cuando, en plena crisis de octubre, Sergio también observa a la gente en la calle, vemos de nuevo los rostros, pero esta vez ellos muestran un estado de ánimo en abierto contraste con el de Sergio, que camina por las calles preocupado y temeroso por el desastre atómico que pesa sobre todos y que él parece sentir más que los demás. En ambos casos la imagen de los rostros es “objetiva” en cuanto que son rostros verídicos, captados en la calle en cualquier momento. Sin embargo, la significación de unos y otros es bien distinta. Si al principio percibimos una impresión desolada, es porque evidentemente el protagonista, con el cual tendemos a identificarnos en

un primer momento, proyecta su propio estado de ánimo sobre la realidad que lo rodea y nos conduce a verla a través de sus ojos. Esa es la realidad que él ve, la que él elige, no la que podríamos denominar con rigor *realidad objetiva*. Los rostros del final tampoco constituyen por sí mismos la realidad objetiva, pero nos acercan mucho más a ella porque niegan la anterior apreciación sin cancelarla totalmente. La verdad no está 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 del filme sugiere en el espectador.

Esta apreciación multilateral del objeto como principio estructural del filme no es precisamente la “ambivalencia” de que se ha hablado en el sentido de ambigüedad o indeterminación. En cambio, es la expresión de contradicciones cuyo sentido dentro del filme no es otro que contribuir a las inquietudes e impulsos para la acción que aspiramos a despertar en el espectador. Constituye así 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”.

Tenemos así, por una parte, la visión de la realidad que nos trasmite el personaje en sus reflexiones y en sus juicios críticos. Por otra parte, tenemos al personaje mismo como objeto de nuestro juicio. Se trata de un personaje que observa la realidad como un espectador distante, con suficiente sentido crítico como para provocar otros juicios en el espectador del filme. El telescopio en la terraza es el símbolo más directo posible de su actitud ante la realidad —desde su punto de vista subjetivo, por supuesto—, pero no puede participar en ella activamente. El personaje lo enjuicia todo, incluyendo su propia persona, pero su juicio no siempre es lúcido, aunque en algunos momentos parezca muy perspicaz. Y por último tenemos la visión de la realidad “documental” que se ofrece como contrapartida de la visión del protagonista.

La inclusión en el filme de imágenes documentales que alternan con las imágenes propiamente de ficción, nos permite ampliar considerablemente el ámbito de relaciones en que transcurren los sucesivos momentos del protagonista. Pero lo más importante es que la relación entre el mundo subjetivo del protagonista y el mundo objetivo en que está insertado *recorre diversos niveles de aproximación a la realidad*. Se trata de la misma realidad que el espectador ha dejado atrás momentáneamente, y este recorrido facilita su

regreso a la misma cargado de inquietudes y con un grado más alto de información e incluso de comprensión.

Las imágenes documentales contribuyen a ubicar el conflicto en su marco social e histórico y llegan al espectador por distintos caminos: directamente, cuando acompañan algún comentario o reflexión del protagonista; a través del televisor o del periódico, como información noticiosa —que también nos llega en algún momento a través de la radio—; y, finalmente, como espacio significativo en el que se mueve físicamente el protagonista (cuando camina por la calle a contracorriente a los que acuden masivamente a una concentración de un primero de mayo, cuando está en la piscina del hotel Riviera, etcétera, momentos todos ellos filmados sin una preparación previa, bien con cámara oculta o en todo caso tratando de alterar lo menos posible el desarrollo normal y espontáneo de las acciones sorprendidas).

Si bien las imágenes más o menos “documentales” son las más idóneas para expresar el mundo objetivo en que está ubicado el protagonista, algunas corresponden a su propio mundo subjetivo y reflejan su estado de ánimo, su pensamiento, su conciencia... (los rostros que observa por la calle, por ejemplo). Esto, por supuesto, es la mejor prueba de su falsa objetividad, de que no se trata de imágenes *objetivas* propiamente. Es decir, no hay que confundirse frente a las imágenes documentales -conseguidas a través de un proceso de captación directa de aspectos de la realidad que se incluyen en el filme (fragmentos de noticiario, fotos de revistas, noticias del periódico, gente en la calle atrapada por una cámara oculta...) pensando que constituyen el reflejo objetivo de la realidad en que transcurre la trama ficticia—. Esas imágenes responden a una selección y ordenación realizada por los autores del filme y por tanto están marcadas por su subjetividad. Son tan tendenciosas como el resto de las imágenes que aparecen en el filme y que han sido cuidadosamente elaboradas antes de echar a rodar la cámara. Aun en el caso de aquellos fragmentos que parecen incrustados en el filme porque pertenecen a otro orden de cosas, a otra dimensión que aparentemente no tiene que ver con el desarrollo dramático o narrativo que allí se plantea, aun en el caso de esos fragmentos que conservan de alguna manera su autonomía (fotos de revistas, fragmentos de noticieros...), ya una vez que han sido traídos para formar parte del filme no pueden entenderse aisladamente, sino en relación estrecha con el resto de la obra, el contexto en que se hallan reubicados.

De manera que la confrontación entre el individuo y la sociedad, entre la conciencia individual y las circunstancias históricas que la condicionan de una manera u otra, se lleva a cabo a través de dos líneas de desarrollo que se entrelazan, dos focos de crítica, dos perspectivas, dos ángulos de visión: uno refleja el punto de vista subjetivo del personaje y otro el punto de vista “objetivo” de los autores del filme, tanto sobre el personaje como sobre la realidad que lo envuelve, que *nos* envuelve.

Ya están dados los estímulos para la crítica. Ahora nos interesa conocer hacia dónde y a través de qué nos conducen.

El objetivo primero de la crítica *dentro* de la revolución debe ser armar al espectador para la lucha por la revolución misma, por fortalecer los principios en que se asienta y por acelerar su desarrollo. Y aquí puede resultar interesante ver cómo la actitud crítica del personaje llega al espectador *a través del mecanismo de identificación* y al propio tiempo esa identificación con un personaje que constantemente está ejerciendo la crítica (justa o injusta, no importa) impide que el mecanismo se absolutice, ya que contribuye a mantener despierto el sentido crítico en el propio espectador y a compartir —o rechazar, por supuesto— la crítica de los autores tanto sobre el personaje como sobre la realidad que nos incluye a todos.

Así, la operación desalienadora de *Memorias..*, exige el impulso de la identificación del espectador con el personaje. ¿Cómo, si el filme va dirigido en primera instancia al espectador que vive dentro de una revolución que ya hace algunos años eliminé a la burguesía, se plantea la identificación con un personaje que encarna evidentemente valores que son propios de esa clase? Sergio es un burgués que no tiene nada que ver con el hombre de la calle, con el obrero, con el campesino, con el intelectual revolucionario... Y, sin embargo, hallamos que no sólo este último, sino también el obrero y el empleado —en mucha menor medida el campesino, por supuesto, más por dificultades de lenguaje que por relativa coincidencia ideológica— encuentran motivos suficientes para establecer una relación de identificación con el personaje. Recordemos que la burguesía fue la clase dominante hasta el triunfo de la revolución, y su ideología, por tanto, fue la ideología dominante hasta hace pocos años. Es comprensible que los valores que han marcado profundamente a *todos* los estratos de la sociedad durante siglos no desaparezcan

completamente de la noche a la mañana. Y ése es, sin duda, uno de los problemas de principio que enfrenta la revolución y que el filme asume como base de discusión. Entonces es posible para cualquier espectador no sólo comprender, sino compartir incluso, en alguna medida, sus expectativas. Sobre todo si se ponen en juego otros recursos ya propiamente cinematográficos, y específicamente del cine burgués: el protagonista no sólo es lúcido, inteligente, sino culto, elegante, de buena apariencia, con cierto sentido del humor, y tiene todo el tiempo para él, pues recibe una buena cantidad de dinero sin necesidad de trabajar. Además tiene un apartamento de lujo y se acuesta con mujeres hermosas. Representa, por tanto, en alguna medida, lo que todo hombre en algún momento de su vida piensa que quisiera ser o tener. Pero hay más: 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. Porque evidentemente se trata de una persona cultivada y *en ese sentido* está por encima del nivel corriente. Sin duda sufre la mediocridad que le rodea y rechaza visceralmente los rasgos de nuestra fisonomía que nos hacían aparecer casi como una sucursal de Miami. Eso lo lleva incluso a cobrar conciencia de la significación última de figuras más complejas como Hemingway con relación a esta isla tropical. Pero Sergio opone a esa mediocridad lo que para él es la cultura en su más alta expresión: “Siempre quiero vivir como un europeo.. .”, se lamenta. 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 poder 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 y cuya secuela en medio de la revolución se localiza en un sentido amplio en nuestro subdesarrollo.

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. El espectador, que al principio sigue al personaje y comparte con él algunas de sus observaciones y criterios sobre nuestra realidad, llega un momento en que comienza a sentirse molesto porque el personaje con el que se ha identificado se va hundiendo cada vez más en un mar de contradicciones, dudas e incomprensiones paralizantes. 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.

Por todo lo dicho hasta aquí, se desprende que es precisamente el espectador quien constituye el blanco de la crítica que desata *Memorias...* El espectador que *vive* dentro de la revolución, que forma parte de nuestra realidad revolucionaria. Es a él a quien deben ser revelados los síntomas de posibles contradicciones e incongruencias entre una buena intención revolucionaria —en abstracto— y una espontánea e inconsciente adhesión a determinados —concretos— valores propios de la ideología burguesa. Y el objetivo mismo del filme es cuestionar la supervivencia de valores propios de la ideología burguesa en medio de la que sufre el personaje, el espectador debe ir tomando conciencia de su propia situación, de la inconsecuencia que significa haberse identificado en algún momento con Sergio. Por eso, cuando termina de ver la película, no sale satisfecho. No ha descargado sus pasiones, sino todo lo contrario: se ha cargado de inquietudes que deben desembocar en una acción sobre sí mismo primero y consecuentemente sobre la realidad que habita. Se trata, por tanto, de un acto revolucionario: una toma de conciencia sobre sus propias contradicciones y un impulso para llegar a la coherencia y proyectarse activamente sobre la realidad.

Aparece entonces, inevitablemente, la pregunta: ¿Por qué *Memorias...* pudo parecer a algunos blanco fácil de intentos de manipulación? ¿Por qué *Memorias...* más que otros filmes? Pensamos que toda obra realizada dentro de la revolución, sobre todo en una etapa difícil de construcción del socialismo como ésta que estamos viviendo, si arroja una mirada crítica sobre la realidad puede ser utilizada en alguna medida por el enemigo. Sobre todo si se trata de una obra como ésta en la que los problemas planteados no se resuelven con la última imagen que aparece en la pantalla, sino que tienden a prolongarse más allá de la sala de proyección, una obra abierta a una problemática cuyo desarrollo ulterior y cuya eventual conclusión se colocan en la conciencia del espectador, invitado a reflexionar. Sin embargo, como hemos podido ver, es en esos rasgos que caracterizan *Memorias...* —señaladamente su voluntad de inquietar al espectador planteándole problemas y contradicciones que *debe* resolver actuando en una dirección indicada—, es en esos rasgos que constituyen su aparente vulnerabilidad donde radica su mayor fuerza y alcance revolucionario.

Hablábamos al principio de que la película, al cabo de más de diez años, sigue operando frente al público cada vez que se exhibe. Pensamos que habrá perdido su significación primera, su *operatividad*, que habrá envejecido cuando hayan desaparecido todos los vestigios de ideología burguesa en el espectador. Quedará entonces simplemente como testimonio de un momento de la lucha, un momento duro, pero vivo y esperanzador.

Nosotros también quisiéramos que la película envejeciera lo más pronto posible.

NOTAS

¹ En una reciente encuesta realizada por James Monaco en la revista canadiense *Take One* entre un grupo de los más importantes críticos cinematográficos de todo el mundo para seleccionar los “mejores filmes de la década” (1968-1978), *Memorias del subdesarrollo* obtuvo el mayor número de votos entre todas las películas del llamado Tercer Mundo. (“What’s the score? The best of the decade”, *Take One*, vol. 6, núm. 8, julio de 1978.)

² En 1973 fue exhibida ampliamente en los llamados circuitos de arte y ensayo y en diversas instituciones y universidades de los Estados Unidos. Fue seleccionada entonces por el *New York Times* entre las diez mejores películas del año, recibió un premio de la Asociación Nacional de Críticos Norteamericanos y otro de la Agrupación de Jóvenes Críticos de Nueva York

³ Don Allen: “Memories of underdevelopment”, *Sight and Sound*, Londres, Otoño de 1969.

⁴ *Ibid*

⁵ Ver texto del telegrama enviado por nosotros a la Asociación Nacional de Críticos Norteamericanos, revista *Cine Cubano*, La Habana, núm. 89-90.

⁶ Andrew Sarris: “A tale of two circles (Films in focus)”, *The Village Voice*, Nueva York, 14 de febrero de 1974.

⁷ En 1970 realizamos *Una pelea cubana contra los demonios*, ciertamente no tan afortunada como *Memorias...* en lo que se refiere a aceptación del público y repercusión internacional.

⁸ Ver Daniel Díaz Torres: “Cine cubano en EU”, *Cine Cubano*, La Habana, núm. 86-87.

⁹ “In a film of such structural intricacy and thematic complexity, the viewer is compelled to exercise certain perceptual priorities. These are culturally conditioned and reinforced, and tend, I believe, to generate a selective and fragmented view of the film among American audiences when the film’s most outstanding achievement is its synthesis —the integration of diverse components into a unified whole.” Julianne Burton: “Memories of underdevelopment in the land of overdevelopment”, *Cineaste*, Nueva York, vol. VIII, núm. 1, verano de 1977.