

«El cuerpo es lo único que tenemos
para desear y odiar a los demás».

Edmundo Desnoes

Memorias del subdesarrollo (Tomás Gutiérrez Alea, 1968), probablemente el mejor filme cubano de todos los tiempos, ha sido objeto de múltiples interpretaciones durante los cincuenta años transcurridos desde su estreno. Sin embargo, nadie ha reparado en el alcance discursivo de sus escenas de desnudo. Un signo de espesa carga subliminal, tal vez imperceptible para la mayoría, pero que a mí se me antoja como elemento narrativo intermitente, dinámico y revelador. Por lo que dicha paradoja resulta grotesca tratándose, precisamente, del largometraje de ficción producido por el ICAIC que ostenta mayor número de imágenes de ese tipo en la década del sesenta.¹

La excepcionalidad de la cinta y su generosa ventaja en cuanto al desnudo se deben a una serie de eventos coyunturales que tuvieron lugar por

aquellos años. Puedo citar, por ejemplo, el desmoronamiento del Código Hays en la industria fílmica norteamericana y una mayor libertad creativa en la nueva ola francesa, el *Free Cinema* inglés y el posneorrealismo italiano. Estas tendencias mostraban una sinceridad descarnada respecto a temas tabúes como el erotismo y la homosexualidad, entre otros. Unido a ello debió influir el clima contracultural que distinguió a la época, el cual propició rupturas mentales e institucionales que venían cristalizando ya desde la segunda posguerra. Todo esto sumado al evidente interés de Tomás Gutiérrez Alea por incorporar a la película situaciones de esta naturaleza, a veces ajenas al referente literario (la novela homónima escrita por Edmundo Desnoes en 1965), y otras veces cercanas al mismo.

Todos los que me querían y estuvieron jodiendo hasta el último minuto

Sergio, cazador furtivo

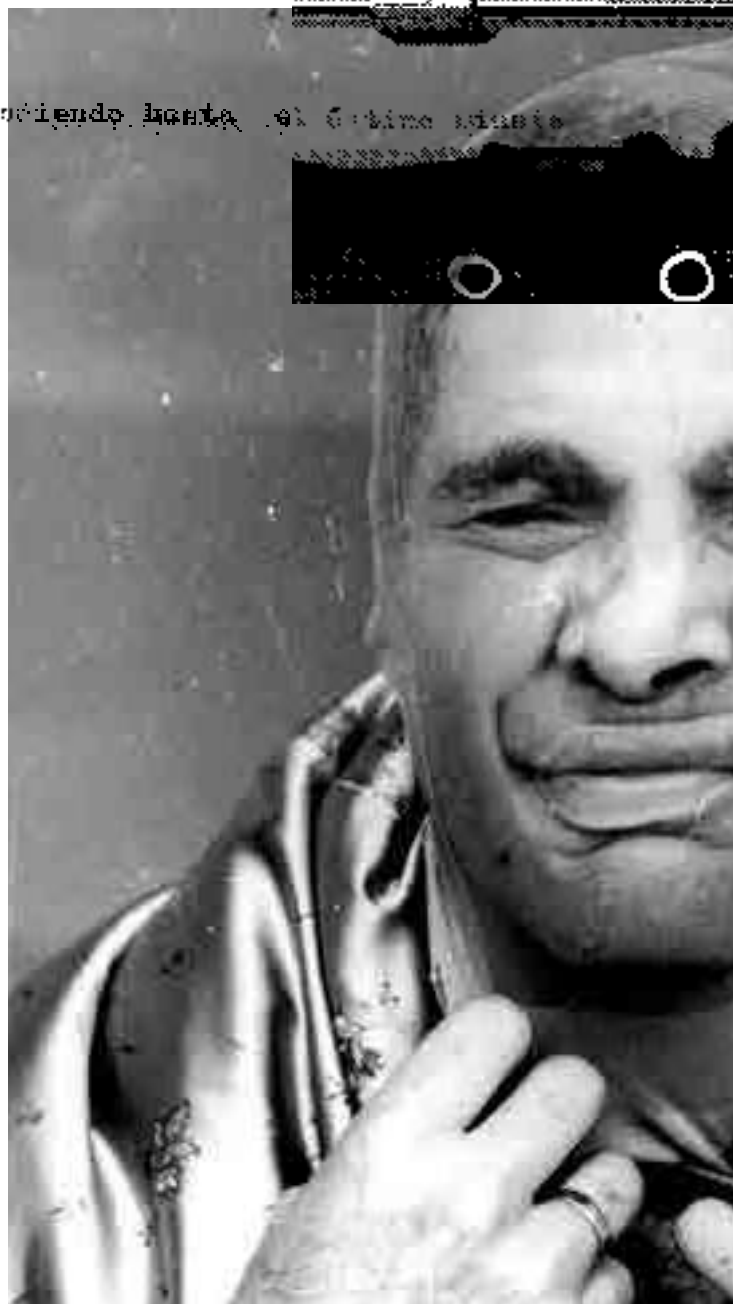
Resulta curioso que el desnudo más interesante —por recurrente— se produzca en un plano simbó-

lico, y guarde relación con el gesto del protagonista de escribir un diario. A mi juicio, quien exterioriza sus puntos de vista y contradicciones personales de ese modo, asume el riesgo de la confesión, que puede significar también un acto de desnudez. Se trata, por un lado, de mirarse a sí mismo (en ese sentido el diario funciona como un espejo), y por el otro, de exponerse a la mirada crítica de los espectadores que consiguen acceso a su intimidad. No se trata de un desnudo físico como en el caso de los demás personajes, pues Sergio nunca se muestra explícitamente desnudo en el filme. Sin embargo, puede sentirse la transición entre lo privado y lo público, a través de una narración en primera persona que evoca de manera nostálgica el pasado, y destaca el aliento intimista de la voz en *off* de un individuo que explora sus laberintos interiores.

Sergio es un burgués ocioso, un diletante con aspiraciones intelectuales que se niega a acompañar a su familia en el exilio en Estados Unidos. Según Juan Antonio García Borrero, en *Guía crítica del cine cubano de ficción*, «el derrumbe real de su mundo, así como su propia inconsistencia ideológica, le impiden incorporarse al proceso revolucionario, incluso, durante los días de la Crisis de Octubre», y por tal razón, Sergio puede ser interpretado como un antihéroe. Recordemos que a partir del triunfo de la Revolución cubana le era exigido al individuo un grupo de valores éticos en aras de construir la sociedad nueva. Para ello, su

comportamiento debía regirse por la disciplina, el estoicismo, la constancia en el trabajo, la firmeza ideológica, la disponibilidad y el heroísmo. Características todas ajenas a la personalidad del protagonista, quien se opone —casi radicalmente— a la concepción del hombre nuevo.²

En esa estandarización del individuo, que se diluía en la masa para llevar a cabo grandes empresas, apreciamos una vocación por el sacrificio que lo aproxima a la moral religiosa, basada en la solemnidad, la dedicación y la abstinencia. Sergio, en cambio, es mostrado como un sujeto individualista y libidinoso, que se regodea en sí mismo; por lo cual, las imágenes de desnudos que él evoca cons-





tituyen una muestra de su ociosidad, un pasatiempo vulgar, un rezago pequeño-burgués. La fiesta, la diversión y el placer resultaban distracciones inconvenientes, ya que desviaban al sujeto de su deber principal: contribuir —con su esfuerzo— a la perdurabilidad del sistema social en el poder.

Por otra parte, entre las reflexiones que hace Sergio resaltan algunos comentarios sobre la mujer cubana que constituyen una curiosa observación acerca del eros nacional: «Aquí las mujeres te miran a los ojos como si se dejaran tocar con la mirada. Eso no pasa en ninguna parte del mundo, siempre la gente va a lo suyo. Quizás las italianas miran un poco más, pero nunca es como aquí»; dice esto

mientras observa a las mujeres por la calle y, en especial, a una joven que encuentra en una librería.

En otro momento, cuando se dispone a tomar el sol en la piscina del hotel Habana-Riviera, contempla a un grupo de personas en trajes de baño y hace alusión al estado de los cuerpos semidesnudos,³ de manera bastante crítica, lo cual evidencia su naturaleza contradictoria, al decir: «La mayoría de la gente es exhibicionista. En general me dan la impresión de animales indefensos, semilampiños, precariamente balanceados en dos patas», cuando él mismo tiene una poderosa fijación mental que lo lleva a recrearse continuamente con imágenes de mujeres desnudas. Acto seguido comenta: «Hay un punto exquisito entre los treinta y los treinta y cinco años, en que la mujer cubana pasa bruscamente de la madurez a la podredumbre. Son frutas que se descomponen con una velocidad asombrosa». Pero Sergio, además de ocioso, es también un gran «vacilador». Ello viene mejor consignado en la novela, y Alea quizás lo omitió por resultarle reiterativo; pero nos brinda mayor información sobre la especial debilidad de Sergio por el cuerpo femenino. Allí se lee: «Es un juego enloquecedor fijarse solamente en una parte del cuerpo de las personas. (...) La ese que forman el vientre y el culo de la mujer cubana llega en algunos casos a independizarse del resto del cuerpo, a tener su propia personalidad».⁴ Estos comentarios poseen un alto valor antropológico y cultural, en tanto constituyen una vivisección de la idiosincrasia y el comportamiento social del cubano.

Cuerpos anónimos

Después de estas conjeturas respecto a los factores políticos, socioculturales y cinematográficos que determinaron el contexto de la película, así como la caracterización del perfil psicológico de Sergio, podemos adentrarnos de una vez en el análisis de los desnudos que aparecen en la cinta, los cuales pueden ser distinguidos en tres grandes grupos.

El primer grupo reúne imágenes de archivo mostradas mediante fotos fijas, incluidas por Titón a manera de complemento visual del discurso de Sergio, con el objetivo de evitar que decaiga la atención del espectador durante el monólogo. Dichas imágenes, de valor documental y didáctico, pasan frente a nosotros mientras se escucha en *off* la voz del protagonista refiriéndose a un comentario reciente hecho por Pablo:

Dice que lo único que no aguanta el cubano es pasar hambre. Con el hambre que se ha pasado aquí desde que llegaron los españoles. En América Latina mueren cuatro niños por minuto debido a enfermedades provocadas por la desnutrición. Al cabo de diez años hay veinte millones de niños muertos por esta causa, que es el mismo número de muertes que produjo la Segunda Guerra Mundial.⁵

Simultáneamente a la emisión del texto son mostrados en pantalla los maltratos sufridos por los esclavos durante la época colonial, lo cual se corresponde con la primera ilustración. Mientras que las imágenes restantes muestran a niños desnudos en zonas rurales y barrios humildes. Esta secuencia puede pasar inadvertida dentro del filme, debido a que el tiempo de exposición en pantalla no excede un segundo en cada caso, y se trata de personajes anónimos que no forman parte del elenco. Sin embargo, no dejan de ser desnudos atendibles, aunque su presencia debió ser accidental, asociada a la precariedad, la desnutrición, el hambre y la pobreza. Ello significa que la simplicidad del vestuario o la ausencia total de ropa, salvando las diferencias y costumbres regionales, puede ser un indicador del estatus socioeconómico y cultural.⁶

El segundo grupo se hace más notable, pues la intencionalidad del director es evidente: aprovecha aquel parlamento en que Sergio, ante el interés de Elena por la actuación, le dice: «Pero esos personajes del cine y del teatro son como unos discos rayados. Una actriz lo único que hace es repetir miles de veces de memoria los mismos gestos y

Dice que lo único que no aguanta es pasar hambre. Con el hambre que se ha pasado aquí desde que llegaron los españoles. En América Latina mueren cuatro niños por minuto debido a enfermedades provocadas por la desnutrición. Al cabo de diez años hay veinte millones de niños muertos por esta causa, que es el mismo número de muertes que produjo la Segunda Guerra Mundial.



los mismos ge

los mismos gestos y las mism

las mismas palabras, los mismos gestos y las mismas palabras...». Y en ese intervalo incluye escenas de desnudo censuradas en otros filmes (lo que se conoce como *rushes*), después de cuyo visionaje e interpretándose a sí mismo, Titón sostiene una conversación con Sergio, Elena y dos técnicos, donde se escucha lo siguiente, en una sala de proyecciones:

- Oye, ¿de dónde sacaron todo eso?
- ¡Eso! Fueron unas latas que aparecieron un día por ahí. Son los cortes de la Comisión.
- ¿Qué Comisión?
- La Comisión revisora de películas, eso que había antes de la Revolución.
- ¿Te das cuenta? Eso le hacían a las películas que iban a ser exhibidas.
- Decían que atentaban contra los valores.
- Contra la moral y las buenas costumbres.
- ¡Parece que esa gente tenía también sus preocupaciones de tipo moral!
- Por lo menos se ocupaban de guardar las apariencias.

En el pasillo:

- ¿Qué van a hacer con todo esto?
- Yo pensaba ponerlos en una película.
- ¿Una película?
- Sí. Una película de esas que sean como un *collage*, donde se pueda meter de todo.
- ¿Pero tendrá que tener un sentido?
- Irá saliendo, ya verás.

los mismos gestos y las mismas palabras...

stos y las mismas palabras...

as palabras...



Quise reproducir el texto completo por el peso que tiene a la hora de analizar la segunda secuencia de desnudos, en realidad mucho más consciente y provocadora que la primera. Lo más curioso de esta secuencia es la decisión de Titón de incluirla, cuando ni siquiera venía sugerida en la novela. Iniciativa que, además de demostrar humor y habilidad, confirma su agudeza, deseo de provocación y sentido crítico, palabras de orden para este realizador. Aprovecho para decir que Gutiérrez Alea fue el cineasta que mayor cantidad de filmes con escenas de desnudo dirigiera durante la década del sesenta. Se convierte así en un artista subversivo e iconoclasta, al tiempo que *Memorias del subdesarrollo* se reafirma como un clásico por todos sus valores artísticos reconocidos, cuya complejidad y trascendencia —aunque no se haya dicho antes— se debe también a esta serie de desnudos, que contribuyen a la naturaleza transgresora del filme.

Como resultado del énfasis, en estas escenas el tiempo de exposición del desnudo es más largo y las connotaciones más diversas que las del primer grupo, debido a la variedad de acciones que ejecutan los personajes en cuestión, anónimos como los anteriores, pero comprometidos con el placer. Aquí podemos apreciar, por ejemplo, el desnudo asociado al preámbulo sexual, a la higiene individual y al *striptease* (amparados por la justificación que ofrece el juego intertextual del cine dentro del cine), en ese franco ejercicio posmoderno que constituye la película, donde se cruzan referencias cinematográficas como fragmentos de documentales, materiales extraídos de la realidad y discursos pronunciados por Fidel Castro. Imágenes que complementan el guion, lo enriquecen visualmente, y hacen del filme un legítimo documento histórico, una memoria subjetiva, pero aguda, del subdesarrollo.

El tercer grupo está integrado por varias escenas que no aparecen de conjunto en la película, sino de manera independiente, y que involucran al elenco de actores. Esto le atribuye una mayor relevancia, pues no se trata de imágenes extraídas de fuentes creadas con anterioridad, sino de cláusulas filmadas expresamente para la cinta. Además, estas escenas tienen como factor común la desnudez de casi todas las mujeres que formaron parte de la vida sentimental de Sergio. Ellas son recordadas por él con nostalgia, asociadas al placer, a la contemplación morbosa y al juego erótico, a través de la imaginación y el deseo.



Laura, recuerdo húmedo

La esposa de Sergio, Laura, lo abandona para irse a Estados Unidos. Antes de la escena en que él se dispone a escuchar una cinta grabada con una conversación entre los dos, recuerda: «La verdad es que todavía está muy buena». Pero en lugar de hablar, discuten. La relación ya se había deteriorado bastante. Momento que él aprovecha para decirle: «Así me gustas más, cuando te pones vulgar. ¿Sabes que eso me erotiza siempre, no? Cuando te veo luchar entre la chancleta y la sofisticación, entre la elegancia y la vulgaridad». A Sergio le gusta hablar con ironía, como si se burlara de los demás. Pero aquí volvemos a constatar su condición de sujeto deseante, su interés por referir circunstancias relativas al goce. Después abre una gaveta, estira unos *bloomers*, y justo en ese momento recuerda a Laura en un desnudo integral-posterior entrando a la bañera.

Ese es el primer desnudo físico de la película y dura apenas dos segundos, a modo de visión o «flashazo». Podría aludirse en este caso a un evidente fetichismo por parte de Sergio, quien rinde particular culto a los objetos, a los cuales prefiere antes que a las personas. Para confirmar esta sospecha —que en el filme solo se infiere a partir de la cadena de acciones físicas de Sergio— estimo necesario citar un fragmento de la novela que no podía ser más oportuno, pues demuestra con claridad esta hipótesis:

He llegado a la conclusión de que me alegra ver sus cosas así en las gavetas y la ropa en el closet y los zapatos tirados allí adentro. Es casi como si aún la tuviera. En realidad estaba hecha de todas las cosas que se ponía y guardaba. Los objetos que la rodeaban y utilizaba eran tanto parte de ella como su propio cuerpo. Los objetos son menos ingratos que las personas. También dejó un vulgar Channel No. 5. Laura era la suma de todas esas cosas. Con todo lo que me dejó puedo hasta hacer el amor con ella de nuevo.⁷



En esta misma escena, envuelto por la nostalgia del recuerdo, se pone algunas de sus ropas superficialmente y dibuja un rostro en el espejo. Pero antes de hacerlo, apunta lo siguiente: «Creo que no hay nada más obsceno que un creyón de labios». Por momentos, Sergio medita, deja caer sutilezas y metáforas inteligentes, en ese afán constante de consumarse como escritor; pensamientos que en ocasiones vienen asociados a la desnudez, al sexo o al erotismo, y que corroboran su propensión a la vulgaridad y depravación que definen —en alguna medida— lo mundano.

Noemí, demonio sensual

Este personaje es una joven que trabaja como doméstica para Sergio, con la cual nunca tuvo una relación física, pero sí imaginaria. Él recuerda: «Tres veces por semana viene a limpiar el apartamento. Llevaba más de un año viniendo y nunca me había fijado en ella. Si se arreglara mejor y se vistiera bien sería muy atractiva. Es delgada como una modelo de *Vogue*. Me gusta». Ya en la próxima escena aparecen sentados a la mesa conversando entretenidamente sobre el bautizo de Noemí (cláusula que encierra suspenso y timidez por parte de ella, desvergüenza y picardía por parte de él):



«Me llevó para la parte más profunda del río y me metió dentro del agua. Si tú ves qué miedo yo tenía. Nada, pero todo fue tan rápido que ni me di cuenta. Después de tanto nerviosismo y tanto lío, total pa'na».

— ¿Así que te bautizaron en el río?

— Sí, claro.

— ¿Y cómo es eso?

— Bueno...

— ¿No se puede saber?

— Bueno, se reúne la gente a la orilla del río. Entramos en el agua el pastor y yo. Luego él me explicó qué es el bautismo. Usted sabe, para nosotros el bautizo simboliza dar muerte al pecado y resurrección en una nueva vida llena de fe, de esperanza, de dignidad.⁸

Mientras conversan, Sergio se imagina en el lugar del pastor que debía sostener a la joven dentro del río, al tiempo que interpretan —abrazados— una danza, quedando visibles los senos de Noemí debido a la transparencia de la ropa mojada sobre su piel (estrategia recurrente en el cine cubano para suavizar el efecto visual del desnudo). Lo mismo ocurre con Sergio, pero aquí el caso es distinto, pues los hombres, aunque muestren el torso, no exhiben —como las mujeres— una zona íntima; esa diferencia es puramente cultural.⁹

Esta escena ritual imaginada por Sergio se debe a la sublimación del deseo como resultado de la imposibilidad de su consumación física, lo cual queda demostrado en la novela cuando él reconoce que está nervioso porque desea a Noemí: «Acaba de pasar sonriendo ante el marco de la puerta. Quiero meterle mano y no me atrevo. No sé si me rechazará. Sería irritante. (...) La vida está hecha de ansias insaciables y banalidades».¹⁰ Por esta razón Noemí se convierte en la protagonista de una fantasía sexual (ensoñación atravesada por un fino acento erótico), dada la recreación de las circunstancias que evaden la explicitéz del desnudo para buscar la sugerencia y la incitación. Pero si reparamos en

la otra parte del texto sobre el bautizo —que antes dejé inconcluso— podremos percibir que en la aparente timidez de Noemí se esconde un juego de palabras, cuyo sentido pudo ser duplicado por la mentalidad morbosa de Sergio y su confesa afición por la fábula (recordemos que al inicio del filme comentó sobre el diario que estaba escribiendo, al igual que sobre unos cuentos que conforman el epílogo en la novela).

Cuando ella relata su experiencia del bautizo, dice que es una forma de «dar muerte al pecado» y garantizar «la resurrección en una nueva vida» (ella es protestante), idea que vemos ridiculizada mediante la voluptuosa coreografía imaginada por Sergio —al compás de «La primavera» de Vivaldi— cuando lleva a Noemí en sus brazos. Instante en que resuenan las palabras de ella cargadas quizás con otro sentido, que pudieron despertar en Sergio la alucinación sexual: «Me llevó para la parte más profunda del río y me metió dentro del agua. Si tú ves qué miedo yo tenía. Nada, pero todo fue tan rápido que ni me di cuenta. Después de tanto nerviosismo y tanto lío, total, pa,na». Este fragmento, visto de manera aislada, sin la referencia de la ceremonia religiosa, puede resultar ambiguo debido a la similitud que guarda con el posible relato de una primera relación carnal, cuando se ha depositado mucha ilusión en ello y al final resulta un fracaso.

En la próxima escena aparece Sergio ojeando un libro de arte, mientras posa con fruición su mirada sobre un detalle de *El nacimiento de Venus*, la célebre pintura de Botticelli. Acaricia su imagen desnuda desde el busto hasta el ombligo, donde enfatiza en un movimiento con el dedo que describe círculos concéntricos; lo cual, presumo, vendría a ser la sustitución poética del falo. Después cierra el libro y se pone a observar a Noemí mientras trabaja en la casa. Se hurga en el oído y al mismo tiempo se imagina abrazándola por detrás y besándola en el cuello. Siente placer, cierra los ojos y de pronto vuelve a imaginarla totalmente desnuda en medio de la cama, apoyando su espalda sobre los almoha-



piendo con un esquema y esto es algo siempre difícil. ¿Por qué tomé esta decisión? No sabría decirte. Creo que cada generación es un paso hacia adelante en el desarrollo humano y como tal está obligada a romper con los esquemas que estorban ese desarrollo. Entendí que *Memorias...* era una operación artística y que como tal, requería de esas escenas y acepté. Podía haber renunciado, me esperaba *Lucía* y esa podía ser mi mejor prueba como actriz, pero me hubiera sentido muy mal si lo hubiera hecho por razones estrictamente personales, extraartísticas. Me sentí más profesional cuando tomé esa decisión y sentí más respeto por mí misma.¹¹

dones. Este resulta acaso el desnudo más osado de la película, aunque minimice el efecto de su frontalidad con la pose estratégica asumida por Noemí en el cuerpo grácil de Eslinda Núñez; la cual se cubre el busto con los brazos cruzados sobre el pecho, y el pubis —con idéntica posición de las piernas—, así como con el brevísimo tiempo de exposición de un segundo.

Respecto a este desnudo hermoso, pero fugaz, la Núñez, en una entrevista, ante una pregunta sobre cuánto le aportó como actriz el trabajo con Titón, respondió:

El trabajo con Titón me impulsó a tomar decisiones muy importantes en mi vida como actriz. Yo era muy joven y tenía algunas reservas por una escena de desnudo de mi personaje. En aquellos momentos las costumbres eran otras. Las escenas de desnudos estaban casi siempre referidas a películas de menor categoría, aunque los movimientos de renovación del lenguaje como las «nuevas olas» habían puesto de relieve la necesidad del desnudo humano como un elemento artístico —lo cual no era más que un regreso al arte griego—, pero no era muy habitual entre nosotros. En este sentido, estábamos rom-

Debemos reconocer que el resultado artístico de esta escena es interesante aunque el tiempo de exposición fuera en extremo reducido, lo cual se justifica al formar parte de las imágenes producidas por la intermitente imaginación de Sergio. Lo más curioso de la relación entre él y Noemí es que en la segunda edición de la novela hacen el amor y conviven como pareja, mientras que Titón privilegia en la película la carga erótica del deseo, pero nunca su consumación física.

Por ello considero útil citar otro fragmento de la novela, que de haber sido contemplado en el filme le habría causado menos sufrimiento a Sergio, como consecuencia de un deseo tormentoso, inalcanzado. Sergio cuenta algo que ella le dijo en una oportunidad: «No sabes cómo sufría cada vez que tendía tu cama. (...) No te burles de mí, pero muchas veces soñé que vivíamos juntos en esta casa y eso me bastaba, pensaba que nunca tendría más que eso, soñar que te abrazaba y entrabas en mí». ¹² Todo lo cual se confirma luego cuando Sergio recuerda:

Estábamos desnudos en la cama, indefensos, dos animales sin pelo, sin músculos fuertes,

sin protección, desvalidos. La sensualidad se convirtió en tristeza. Me sentí ridículo todo desnudo en la cama, despatarrado y con los pulmones inflándose y desinflándose con angustia. Los pequeños senos, el pezón negro de Noemí junto a mí me desbarataron.¹³

Este parlamento es muy enriquecedor porque describe una escena de desnudo que no fue representada en la película, donde lo más significativo es que Sergio ha perdido el ánimo de siempre cuando hablaba en estos términos, y aquí, sin embargo, sentimos el existencialismo que atraviesa al personaje desde el inicio, pero con un tono mucho más pesados (estado que se agudizó en él cuando tuvo noticias de la Crisis de Octubre).

Hanna, un ángel desvanecido

Sergio llegó a enamorarse profundamente de Hanna, una joven estudiante de origen alemán refugiada en Cuba por los horrores del fascismo. «Pasamos tres meses juntos: caminando por las calles; yendo a los museos, a los cines, a las tiendas; caminando por los parques; y largas horas retozando desnudos en la cama. (...) Fue mi primera mujer; rompió mi soledad atolondrada y me uní a ella blandamente, sin miedo». ¹⁴ Este recuerdo participa también en el filme, donde es recreada con mayor atención la escena en que ambos aparecen sobre la cama (durante dieciocho segundos), en medio del reposo que supongo poscoital. Ella aparece de espaldas al es-

pectador sin vestigio alguno de ropas y Sergio apoyado en el respaldo de la cama cubierto por una sábana hasta la cintura. Él la recuerda con tristeza, como si hubiese sido la mejor relación de su vida, que acabó cuando ella decidió irse a vivir también a Estados Unidos.





En *Memorias...*

tengo una
escena bastante
erótica con
Sergio Corrieri.
En realidad
lo que no
hice fueron
cuchillos, las
que aparecen
en mis
películas son
dobles.

Elena, esa zorra maldita

Sergio conoce un día por casualidad a Elena, una muchacha atolondrada, que padece de los nervios. Lo primero que hizo este al pasar por su lado fue decirle un pipopo: «Tienes unas rodillas preciosas», lo cual demuestra su habilidad para procurar a las mujeres que luego seduce. A raíz de su conflictiva experiencia con Elena hace una reflexión que condensa su historia con las distintas parejas que integraron su vida afectiva: «Las mujeres siempre me han dividido: me han dado los placeres más grandes y me han metido en los peores líos de mi vida. Solo me siento totalmente cómodo con un libro, mirando un cuadro, en el cine; pero todo eso es mentira. La mujer es un libro, una película y un cuadro, pero de verdad».15 Con este parlamento quedan claros el

pragmatismo de Sergio y los principios de la moral pequeño-burguesa,16 la cual se basa en la objetualización del otro, en su sometimiento y humillación, debido a la ventaja que ofrece el poder.

En la novela de Desnoes hay detalles sobre la relación de Elena y Sergio que se diluyen en el filme

o que el espectador no llega a sospechar debido a la falta de indicios. Sergio cuenta: «Estaba desnudo bajo el vestido, pero no se me entregó por completo»,¹⁷ y después agrega: «Se quitó el vestido (...) hasta que hicimos el amor violentamente»;¹⁸ situaciones interesantes que en la cinta fueron borradas por la elipsis. Y no fue hasta después de que pasó la furia que tuvimos noticias de que Elena acusa a Sergio de abuso sexual. Ella se sentía culpable por haberse acostado con él: «Me has desgraciado», le dijo; a lo que Sergio contestó mentalmente, en tono de burla: «¡Mira que con la sensualidad del trópico, hablar del sexo como si fuera una desgracia!». ¹⁹

Debido a estas circunstancias en que lo envuelve Elena, Sergio define con sabias palabras el subdesarrollo, asociado a la inestabilidad emocional, convirtiéndose acaso en la reflexión más lúcida de todo el filme: «Una de las cosas que más me desconcierta de la gente es su incapacidad para sostener un sentimiento, una idea, sin dispersarse. (...) Esa es una de las señales del subdesarrollo: incapacidad para relacionar las cosas, para acumular experiencia y desarrollarse». ²⁰

Más tarde, cuando Elena vuelve al apartamento de él, lleva puesto el vestido de Laura que le había regalado la vez anterior, respecto a lo cual, Sergio comenta: «Me sentí un puro monstruo de perversidad. (...) Me eroticé al verla disfrazada de Laura». ²¹ Este pensamiento confirma otra vez su devoción por los objetos, especialmente los que pertenecieron a su esposa, lo cual constituye otra muestra de su fetichismo. Luego, Sergio es llevado a los tribunales —acusado de violación de menores— para quedar absuelto, al demostrarse que Elena asediaba a los turistas en los hoteles y que solo era una prostituta oportunista que quería chantajearlo. Una de las posibles razones por las que este personaje no se desnuda en escena —cuando venía acotado en el libro— puede estar relacionado con el hecho de que la actriz que encarnó el papel fuera Daisy Granados, quien confiesa sus reservas en una entrevista donde le preguntan por qué Pastor Vega no la dejaba hacer escenas eróticas, a lo que ella respondió:

No es que no me dejara. Eran mis cosas también. Yo me reprimía, aunque a él no le gustaba mucho tampoco, y cuidé a mi familia. Yo misma me decía: «Qué dirán mis hijos cuando crezcan, qué les dirán a ellos». Total, dos son actores y uno director, y entienden todo eso. En *Memorias...* tengo una escena bastante erótica con Sergio Corrieri. En realidad lo que no hice fueron desnudos, las que aparecen en mis películas son dobles. ²²

Memorias del prostíbulo

La última escena que analizaré donde aparecen personajes desnudos está relacionada con los recuerdos de Sergio de cuando era joven y un amigo lo llevó a un burdel para que estuviera con una prostituta. A estos efectos resulta simpático lo que dice:

El padre de Armando era libre pensador. Le daba todas las semanas un peso al hijo para que fuera a un prostíbulo. Armando era un niño mayor que yo, y me llevó por primera vez al barrio de Colón. Me llevó a una gorda repugnante y le recomendó que me tratara bien, que yo era su amigo. Iba todas las semanas con esta mujer para ahorrarse cincuenta centavos. Ella se desnudó en un dos por tres y se tiró como una lechona en medio de la cama. Yo me senté desnudo en una esquina a quitarme los zapatos. No me gustaba nada la mujer. Ella estaba echada en el hueco del colchón y yo rodé hasta caer a su lado. Me manoseó sin resultado alguno. Nada. Le dije que lo había hecho el día anterior y ahora no tenía ganas. No me creyó, pero le pagué de todas maneras el medio peso. Me insultó, pero cogió el dinero. ²³



El texto describe detalladamente cómo ocurrió su primera experiencia sexual. Pero fue en otra oportunidad cuando realmente pudo acostarse con una prostituta que sí le gustaba. Esta vez, el desnudo de ambos se percibe entre las sábanas, pero más que todo se infiere, pues la iluminación es tan escasa que atenta contra la visibilidad, otra estrategia común en el cine cubano para escamotear una escena de desnudo, el cual aparece asociado a la iniciación sexual o la pérdida de la virginidad masculina. Este momento, en que la oscuridad del set impide apreciar adecuadamente el tratamiento del



desnudo, es el más extenso del filme: dura cincuenta y cuatro segundos.

Como habrán podido comprobar, el tercer grupo de escenas de desnudo resulta el más complejo y sugestivo, en tanto muestra al protagonista y a sus amantes en actitudes íntimas, de lo cual se derivan interpretaciones asociadas al fetichismo, la fantasía sexual, la sublimación del deseo, el erotismo, la pérdida de la virginidad, la frustración, el reposo poscoital y la prostitución. Estas escenas alcanzan mayor relevancia por su apego al argumento central y duración dentro del filme, razones que permiten hacer un análisis más profundo, si las comparamos con la calidad y dimensión discursivas de las imágenes correspondientes a los primeros dos grupos analizados.

Cópula final

Podemos concluir entonces que la desnudez en *Memorias del subdesarrollo* alcanza consistencia narrativa, al tiempo que nos permite distinguir su propia autonomía como texto dentro del filme. Rasgo que la hace incluso jerarquizable, de acuerdo a su participación en la diégesis, múltiples funciones expresivas y gradaciones visuales. De esta forma, las anécdotas particulares asociadas al desnudo se articulan de manera vigorosa al argumento de la película, convirtiéndose en una suerte de correlato.

Predomina en la cinta el desnudo individual, femenino, integral (frontal y posterior), en espacios interiores y de muy poca duración, rasgos generales que tipifican la presencia del desnudo en el cine

cubano durante la década del sesenta.²⁴ La mayoría de las escenas nos presentan a las mujeres que se relacionaron con Sergio, quien privilegia sus recuerdos lúbricos como un canto sano a la promiscuidad en el subdesarrollo. Ello nos confirma el valor sentimental que poseen para él estas memorias. En este sentido, resulta oportuna aquella frase de Valery, la cual nos informa que «lo más profundo es la piel», pues el cuerpo viene a designar una realidad semiótico-material, desde la que se funda la vivencia de lo social, o sea, el cuerpo no es tanto aquello que tenemos como aquello que somos; y desde allí se hace legible nuestra identidad y pertenencia cultural, en última instancia también afectiva.



- 1 De los únicos siete largometrajes de ficción producidos por el ICAIC y dirigidos por realizadores cubanos durante la década del sesenta que contienen desnudos, *Memorias...* posee catorce imágenes de ese tipo, lo cual es una ventaja sobre el resto de los filmes: *Las doce sillas*, *La muerte de un burócrata*, *Aventuras de Juan Quin Quin*, *Tulipa*, *Lucía* y *La primera carga al machete*. Tomado de El texto en la piel. *El desnudo en el cine cubano*, tesis de licenciatura en Historia del Arte, coescrita con Ana M. Socarrás, bajo la tutoría de Rafael Acosta de Arriba, en junio de 2009.
- 2 Ernesto Guevara (Che). *El hombre nuevo*. UNAM, Ciudad México, 1978. (Texto dirigido a Carlos Quijano en el semanario *Marcha*, Montevideo, en marzo de 1965).
- 3 He tenido en cuenta este comentario de Sergio por su familiaridad con mi tema de investigación, pero es importante aclarar que para mí un personaje solo está desnudo cuando aparece desprovisto de ropa.
- En este caso lo que se exhibe son trajes de baño, los figurantes no están realmente desnudos, aunque quizás para la época mostrar la ropa interior podía resultar en cierta medida inmoral o impúdico.
- 4 Edmundo Desnoes. *Memorias del subdesarrollo*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2003, p. 83.
- 5 Texto reproducido directamente del filme.
- 6 Bien sabemos que un personaje posee mayor rango social en la medida en que más complejos y profusos sean los atuendos que luce, y viceversa.
- 7 Edmundo Desnoes, ob. cit., p. 15.
- 8 Texto extraído del filme.
- 9 La noción del cuerpo desnudo varía frecuentemente de una cultura a otra (diferencias que se hacen más notables entre la civilización oriental y occidental a este respecto).
- 10 Edmundo Desnoes. ob. cit., p. 27.
- 11 Magda Resik Aguirre. *Actuar desde el personaje*, en: *Cine Cubano*, No. 169, julio-septiembre de 2008, p. 23.
- 12 Edmundo Desnoes. ob. cit., pp. 89-90.
- 13 *Ibidem*, pp. 91-92.
- 14 *Ibidem*, p. 62.
- 15 *Ibidem*, pp. 82-83.

16 Víctor Fowler. «Erotismo y revolución», en: *Rupturas y homenajes*. Ediciones Unión, Ciudad de La Habana, 1998.

17 Edmundo Desnoes. ob. cit., p-31.

18 *Ibidem*, p. 32.

19 *Ibidem*, p. 76.

20 *Ibidem*, p. 33.

21 *Ídem*.

22 Idania Machado. «Desnudo de Daisy Granados», en: *La Gaceta de Cuba*, No. 5, septiembre-octubre de 2007, p. 23.

23 Edmundo Desnoes, ob. cit., p. 59.

24 Creé un modelo morfológico-conceptual que me permite registrar y describir cada escena de desnudo en cualquier película. A partir del comportamiento de esos indicadores en un mismo filme, en toda una década o en la filmografía de un director determinado, puedo definir los rasgos constantes y la posible interpretación cultural del desnudo. Tomado de *El texto en la piel. El desnudo en el cine cubano*, tesis de licenciatura en Historia del Arte, coescrita con Ana M. Socarrás, bajo la tutoría de Rafael Acosta de Arriba, en junio de 2009.

Rubens Riol (Pinar del Río, 1985)

Crítico de arte y de cine, investigador y promotor cinematográfico. Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de La Habana. Textos suyos han aparecido en numerosas publicaciones de Cuba, México y los Estados Unidos. Compiló el volumen *La caricia del látigo. Rufo Caballero: un ídolo imposible*, de Ediciones ICAIC.



