

***Memorias del subdesarrollo (1968):  
ante el rostro de la muchedumbre desde las paradojas del cine documental<sup>1</sup>***

**Héctor Alfonso Melo Ruiz**

University of Notre Dame

[Fernando] Birri wants to say that the documentary film is the production of images that are not a simple reflection of reality, but become, in the act of the film, a reflection upon it—first by the filmmakers and then for the audience. This is clearly not the position of a naive realist. But is not the position of a simple idealist either. It can best be called *critical realism*.

Michael Chanan, *Cuban Cinema* (208)

La muerte reciente de Fidel Castro precipita a la opinión pública a una mirada retrospectiva de la Revolución cubana. En dicha mirada proliferan las dicotomías. La imagen de Fidel, por ejemplo, permanece escindida en dos registros iconográficos: el joven afable del triunfo de la Revolución coexiste problemáticamente con su última imagen de dictador. La transición de un registro a otro data del periodo que Ambrosio Fornet llamara: *el quinquenio gris* (1971-76). Desde entonces, pensar la Revolución (y

---

<sup>1</sup> Agradezco la lectura y sugerencias de Sarah Ann Wells, Thomas F. Anderson, Ben Heller y Carlos A. Jáuregui, a los diferentes borradores de este texto. También agradezco la edición y comentarios de Santiago Quintero, David Orjuela, Ingrid Luna y Reinier Pérez-Hernández.

sus íconos) sin caer en una odiosa polarización resulta casi imposible. El tejido cultural cubano se hila con una lógica maniquea que no sólo constriñe la interpretación histórica, post-mortem, de Castro sino todos los productos culturales adscritos a la Revolución. Este artículo revisita justamente uno de los pasajes culturales, fílmicos y literarios, más socorridos de la historia cubana: la relación entre la novela *Memorias del subdesarrollo* (1965) de Edmundo Desnoes y la versión fílmica (homónima) de Tomás Gutiérrez Alea (1968)<sup>2</sup>.

Durante cincuenta años la novela de Desnoes y, más visiblemente, la película de Gutiérrez Alea han suscitado un intenso debate en torno al problema teórico-práctico de la adaptación. Tratándose de un producto icónico de la Revolución, buena parte de la crítica ha intentado encuadrar la(s) agenda(s) del director (y del escritor) a uno y otro extremo del escenario político cubano. La ambigua percepción que el protagonista—Malabre en la novela, Sergio en la película—tiene de la Revolución lleva, casi siempre, a preguntarse por el posicionamiento ideológico de ambos creadores. Se piensa en *Memorias* como un ícono del cine revolucionario, pero también como una aporía crítica de la Revolución. Para algunos es un sano ejemplo de literatura y cine “comprometido”, para otros un artefacto díscolo de la producción artística estatal. Hasta hace poco, no obstante, la crítica concordaba en sostener que en la dialéctica del texto y filme no operaba un ejercicio clásico de adaptación sino de confrontación<sup>3</sup>. La adaptación de Gutiérrez Alea—al desprenderse de la novela para intervenir la subjetividad del personaje creado por Desnoes—proponía, desde la estética documental, un deslinde crítico que refutaba el *telos* estético y discursivo del texto.

---

<sup>2</sup> El texto de Desnoes explora las digresiones de un personaje burgués (Malabre) que a través de su escritura examina la situación política y cultural de Cuba durante los primeros años de la Revolución. Concebida en forma de diario, la novela analiza las consecuencias históricas y personales que el proceso revolucionario implica, las rechaza y las asume. Dentro de esas consecuencias encontramos el exilio, la emergencia de nuevas clases sociales, los cambios del lenguaje, el empobrecimiento urbanístico de La Habana, etc. En un tono ambivalente, a la vez utopista y apocalíptico, Desnoes recrea el impacto de la Revolución en la subjetividad de una clase social dislocada, tanto como su nuevo y problemático posicionamiento frente a las clases populares. Por su parte, la versión fílmica de Tomás Gutiérrez Alea es una cinta *collage* (término implementado *ad nauseam* en las reseñas y críticas sobre el filme) que se nutre de varias tradiciones cinematográficas—la soviética (Eisenstein), la francesa (Resnais, Godard) y la italiana (neorrealistas)—para crear una estética propia que le valiera su canonización dentro del Nuevo Cine Latinoamericano.

<sup>3</sup> Esta hipótesis ha sido discurrida por una amplia gama de críticos entre los que destaco a Julianne Burton, Ambrosio Fornet, Silvia Oroz, Michael Chanan y Astrid Santana Fernández de Castro, entre otros.

Sin embargo, la aparición de dos textos redimensionó la recepción crítica de *Memorias del subdesarrollo: La fiesta vigilada* (2007) de Antonio José Ponte y *El estante vacío* (2009) de Rafael Rojas. En dichos textos, ambos intelectuales recurren a *Memorias del subdesarrollo*—y a su contexto de producción—para encuadrar sus críticas a las políticas culturales de la Revolución durante los años sesenta. Tanto Ponte como Rojas diluyen el proceso confrontativo que opera en la adaptación cinematográfica y conjeturan una paridad en los artefactos, paridad inexistente. Aunque comparto con ambos autores la necesidad de repensar *el lugar de enunciación* y los discursos institucionales que atraviesan la(s) obra(s), en mi lectura arguyo la imposibilidad de equiparar críticamente ambos proyectos representacionales. Este artículo entonces problematiza las líneas interpretativas sobre el filme elaboradas por el narrador y ensayista Antonio José Ponte, y por el historiador y también ensayista Rafael Rojas. Por un lado, analizo cómo en *La fiesta vigilada* Ponte narrativiza la escena inicial de la película y acusa que la representación de la fiesta (y las muchedumbres) participa de un proyecto de censura estatal. Y, por el otro, reviso la forma en que Rafael Rojas, en su ensayo *El estante vacío*, equipara novela y cinta a un mismo proyecto intelectual, a un mismo discurso civilizador que se piensa desde el lugar modernizador de la Revolución. A través de un análisis de las funciones del género documental—divergencia fundamental entre la novela y la cinta—examinó la imprecisión de ambos ensayos. En síntesis, sin desconocer las múltiples hibridaciones e interconexiones entre texto y filme, me propongo recuperar una cierta especificidad textual y, sobre todo, audiovisual que considere las diferencias estético-políticas de ambas obras. Este texto está dividido en dos frentes de lectura: primero, el problema en torno a la representación de las muchedumbres, en los dos ensayos referidos; y, segundo, el uso diferencial del documental en el filme, dentro de lo que denomino una *conciliación documentalista*.

#### 1) La fiesta vigilada: polémicas en torno a la escena inicial de *Memorias del subdesarrollo*

Si se analiza la recurrencia con que novela y filme reaparecen en el imaginario cultural cubano, resultará evidente que *Memorias del subdesarrollo* aliena la literatura, el cine y la ensayística del país. Existe una copiosa tradición literaria y cinematográfica que dialoga, parodia y reescribe *Memorias del subdesarrollo*. Dentro de los ejemplos más representativos vale citar—siguiendo el trabajo de Daylet Domínguez—: “el cortometraje *La maldita circunstancia* (Eduardo Eimil, 2002) [,] los largometrajes *Tres veces dos* (Esteban García, 2004) [y] *Miradas* (Enrique Álvarez, 2001)” (571), como

ejemplos fílmicos que trabajan con el repertorio de ideas e imágenes de *Memorias*. Dentro de los ejemplos narrativos está *El rey de la Habana* (1999) de Pedro Juan Gutiérrez, novela que recupera residualmente varios elementos temáticos de *Memorias del subdesarrollo*, en medio de la compleja coyuntura finisecular cubana. A propósito, Domínguez sugiere que *El rey de la Habana* reformula, “desde una narrativa del fracaso” (571), la hipótesis desarrollista del texto de Desnoes. *El rey de la Habana*, a su vez, fue llevada al cine en 2015 por Agustí Villaronga. También cabe mencionar al mismo Edmundo Desnoes quien, después del resultado final del filme en 1968, modificó su novela y la reajustó al carácter dialéctico de la propuesta de Gutiérrez Alea<sup>4</sup>. A lo que habría que sumarle, *mutatis mutandis*, otra novela de su autoría titulada *Memorias del desarrollo* (2008), en la que el autor reescribe—cuarenta años más tarde y desde un cómodo exilio—las tensas relaciones entre el intelectual y la Revolución. Naturalmente, no faltó quien, un año después de lanzada esta novela, realizara una adaptación cinematográfica: *Memorias del desarrollo* (2010) de Miguel Coyula. Pero, dentro de esta espesa genealogía textual y fílmica, el caso que más me interesa es *La fiesta vigilada* (2007) de Antonio José Ponte.

*La fiesta vigilada* es un libro que opera en dos lógicas textuales: crónicas y ensayos. El texto se puede entender como una serie de escritos ensayísticos que evalúan la relación afectiva del autor con la historia cultural cubana. En el segundo capítulo del libro, “Caja negra de la fiesta”, Ponte reconstruye algunos hechos que ilustran los ires y venires de la fiesta en Cuba y las políticas culturales que acompañan, discursivamente, su censura inicial y su posterior retorno. En esta reconstrucción, rizomática y aleatoria, el autor aborda *Memorias del subdesarrollo* e inicia una textualización de la primera escena del filme<sup>5</sup>. Su texto escruta las imágenes y recrea el modo en que Gutiérrez Alea “elegía” como escena inicial—todavía en medio de los créditos de apertura—: “un baile a cielo abierto con la orquesta de Pello el Afrokán. La música, percusión abundante a la que secunda una batería de metales, preguntaba incansablemente por un nombre de mujer. [E]l talento de Gutiérrez Alea hacía dramático lo que en otros filmes resultaba (a lo más) efervescente” (107). Acto

---

<sup>4</sup> Para un debate más desglosado sobre las distintas versiones elaboradas por Edmundo Desnoes, ver el texto: *Literatura y cine: lecturas cruzadas sobre las Memorias del Subdesarrollo* (2010) de Astrid Santana Fernández de Castro.

<sup>5</sup> El cine como *topos* literario es un recurso frecuente en los textos de Antonio José Ponte. En *La fiesta vigilada*, además de *Memorias del subdesarrollo*, Ponte narrativiza las siguientes obras cinematográficas: *P.M.* (1961), *The State of Things* (1982), *Lisbon Story* (1994) y *Buena Vista Social Club* (2000). En su libro *Villa Marista en plata* (2010) ejecuta el mismo recurso y abre el texto recapitulando, narrativamente, el cortometraje *Monte Rouge* (2005).

seguido, Ponte redispone narrativamente los elementos de la escena y sugiere la conexión entre el festejo, el subdesarrollo y la violencia. Incluso, escamotea la racialización del cuerpo popular:

En el baile sonaban disparos y lo que fuera hasta entonces festejo compacto resultaba agujereado por un muerto. La muerte abría un claro en el fetecún. La orquesta, sin embargo, no dejaba de hacer música. Un par de bailarinas ofrecía al público los pasos del ritmo mozambique creado por Pello el Afrokán. Golpe de tacón y de puntera de sus botines, cintura un tanto rígida, manos a los lados: el mambo bailado por unas muñeonas.

La policía llegaba al claro para recoger el cadáver, lograba sacarlo de allí, y el público seguía en sus contoneos como si nada. Una joven negra miraba a la cámara mientras bailaba con un sombrero de hombre en la cabeza. Su imagen quedaba fija para terminar con los créditos, la expresión de la muchacha era de temor. [Imagen 1]

Mediado el filme retornaría esa fiesta, pero no iba a lograrse averiguar mucho más. Ni la identidad de la víctima ni la del asesino. Lo ocurrido era un dato recogido por el protagonista, de visita en el baile. (107)



Imagen 1. Primera escena de *Memorias del subdesarrollo*.

Pero ¿cuál es la relación objetiva entre la escena y la fiesta “vigilada”? Es decir, ¿cuál es la relación entre *Memorias del subdesarrollo* y lo festivo, la violencia, la raza y lo popular? Ponte revisita la escena porque a través de ella establece su crítica al discurso revolucionario que, representado por el cine estatal de Gutiérrez Alea, emparentaba la fiesta con el subdesarrollo. Para el autor, la escena penaliza la sociabilidad de las masas y apuntala la función censuradora/modernizadora de la Revolución. Vista así, la escena construye una relación simbólica entre el subdesarrollo, lo festivo y el rol disciplinador del filme. Y, a su vez, entre el director y su presunta función policiva en el campo cultural de los sesenta. Ponte traza un hilo

conductor (casi dialéctico) entre *El mégano* (1955), *P.M.* (1961) y *Memorias del subdesarrollo* (1968) y, así, interconecta la escena inicial con un proyecto estatal. Ponte se pregunta:

¿Era esa escena equivalente a la advertencia de Stendhal que comparaba la política en la novela con los tiros en un concierto? *Memorias del subdesarrollo* fue terminado el mismo año en que bares, clubes y otros centros nocturnos eran tapiados como parte de una campaña de saneamiento moral. “Gran Ofensiva Revolucionaria”, titularon las autoridades a tal campaña. (Ese título suena chinesco, maoísta.) La censura de *P.M.* había sido un aviso, la condena en efígie de la fiesta. Primero la tomaban con unas imágenes de bares y clubes nocturnos, para luego emprenderla directamente con tales establecimientos. (108)

Con este juego de equivalencias, Ponte hermana la escena con un *telos* estatal. El texto denuncia la función disciplinadora, antifestiva, de la Revolución y acusa la censura que Gutiérrez Alea y Alfredo Guevara, como autoridades culturales, ejercieron al documental *P.M.* de Orlando Jiménez-Leal y Sabá Cabrera<sup>6</sup>. La razón de la censura implicaría lo inoportuno de la fiesta, como tema e imagen, dentro de la nueva retórica modernizadora de la Revolución. Por eso, Ponte afirma que “Varios de los participantes en la creación de *El Mégano* [García, Alea y Guevara], convertidos en jefes del instituto oficial de cine, se encargaron de sacar ventaja de la censura de *P.M.* Seis años después de ser perseguidos por filmar, ya se alzaban como perseguidores” (106). Siguiendo estas correlaciones, en la escena inicial, Gutiérrez Alea estaría encuadrando los círculos de sedición (las muchedumbres “subdesarrolladas”) que desde la fiesta amenazaban el estatuto modernizador de la Revolución.

Sin embargo, aunque la correlación es sugestiva, el vínculo entre la escena y un proyecto disciplinador estatal es débil. Basta con ver la forma en que el director retoma la misma escena a mitad de la cinta. En ella se ve cómo la fiesta interpela a Sergio y clausura su racionalidad modernizante<sup>7</sup>. El cuerpo racializado y popular que

---

<sup>6</sup> A propósito de la censura de *P.M.*, en el texto de Michael Chanan (quizás demasiado cándidamente) se lee: “Rather than call this the Revolution’s first act of film censorship, it is more enlightening to see it as the dénouement of the incipient conflict between different political trends which lay beneath the surface during the period of the aficionado movement in the 50s” (105).

<sup>7</sup> El mismo Gutiérrez Alea describe la seminal escena y recorre los elementos que la componen: la multitud, la mujer negra, el carnaval, la violencia. En su explicación, además de notar el uso diferencial de la misma escena, sobresale la utilización del sonido como recurso de contraste: “Más adelante, hacia la última parte del filme, regresamos 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

en la escena inicial pareciera ser la corporeización del subdesarrollo, se transforma en una abstracción irreducible que problematiza el devenir del protagonista. Si bien podríamos leer la primera escena como una representación letrada de lo popular, en donde se escamotean ciertas relaciones estereotipadas entre multitud, raza y subdesarrollo, cuando se retoma la secuencia (a mitad del filme) se replantean estas relaciones y se anulan las lógicas del proyecto censor/ modernizador. Cuando la escena inicial es retomada, Sergio queda desconectado de su matriz discursiva o, como mínimo, su *lugar de enunciación* se tambalea, dando paso a nuevas apreciaciones de lo popular dentro de la ciudad revolucionaria<sup>8</sup>. Justo allí es donde el personaje dice: “Todo me llega demasiado temprano o demasiado tarde. En otra época tal vez hubiese podido entender lo que está pasando aquí. Hoy ya no puedo” (Gutiérrez Alea, *Memorias del subdesarrollo*). Las muchedumbres festivas, que al comienzo “representan” el subdesarrollo, se transforman en un cuerpo social que resiste y conflictúa la lógica de Sergio (Imagen 2). Ponte tampoco problematiza la estética documental que Gutiérrez Alea inserta a lo largo del filme y que faculta al espectador con una óptica doble: sobre el personaje y sobre la realidad que lo rodea. Dicha precisión importa en tanto permitiría ver cómo, a diferencia de la novela, en el filme opera una estética yuxtapuesta (el documental) que confronta continuamente el discurso del protagonista.

---

sonido no tiene nada que ver con el que habíamos 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 dislocado [...] ahora tenemos a Sergio en medio de la multitud que baila. [...] Por mucho que trata, no puede sumergirse en la marea de ‘su’ pueblo” (*Dialéctica del espectador*, 66).

<sup>8</sup> Esta primera escena es descrita por Julianne Burton de la siguiente forma: “The film opens with scenes of a street carnival. Through the credits we view dancing couples-detached, absorbed-gyrating to the insistent beat of Afro-Cuban drums. This ‘typical’ scene, virtually *de rigueur* in films made in Cuba throughout the country’s ignominious pre-revolutionary cinema history, is here filmed in highly atypical style, the handheld camera darting back and forth through the crowd more like a participant than a spectator. Shots ring out. A man lies prostrate. On the pavement a shiny substance catches the light. Anxious onlookers block the view. A man flees, instantly swallowed up in the crowd. The inner body is hoisted high and carried away. The dancing continues, but the camera fixes on the sweat-glistening face of one black woman who stares back-arch, intent, challenging. Freeze frame. End of credits. In the matter of seconds a stereotypical vision of Cuban life has been revived only to have its illusion of exoticism and obliviousness shattered by unexpected and unidentified violence” (18). Para la autora, la escena responde más a una problematización de la idea visual, exótica y festiva, que se imponía sobre la representación de la isla antes de 1959.



Imagen 2. Se retoma la secuencia inicial pero ahora se enfatiza la presencia dislocada, física y discursivamente, de Sergio frente a la multitud.

## 2) Memorias del subdesarrollo *frente al ropaje desarrollista y el ethos modernizador*

Uno de los aportes más relevantes del ensayo *El estante vacío* (2009) de Rafael Rojas es la localización histórica de dos debates teóricos en América Latina: la descolonización y el subdesarrollo. El texto plantea cómo la efervescencia política de los años sesenta, producto del triunfo de la Revolución cubana, dio lugar a uno de los momentos intelectuales más intensos de la izquierda latinoamericana, europea, e incluso, norteamericana, y cómo este momento intelectual giró alrededor de dichos debates. De allí que la descolonización de las estructuras sociales, económicas y culturales, como una necesidad de primer orden, ocupara la agenda revolucionaria en torno a temas como: la dependencia económica, la soberanía y la libertad. Por su parte, la idea del subdesarrollo, como una condición económica, pero también intelectual y cultural—inherente a los países “post-coloniales”—reflejaba el viejo paradigma colonial civilización/barbarie y lo reinstalaba en el centro del proyecto capitalista bajo la premisa del desarrollismo<sup>9</sup>.

En líneas generales, *El estante vacío* es un riguroso recorrido por las letras y las políticas culturales de la isla bajo el régimen castrista. Rojas estudia cómo ciertas regulaciones editoriales y culturales han producido dogmas, discursos e imaginarios; y cómo éstos son interceptados, a su vez, por instituciones y sujetos en la diáspora. Es decir, Rojas piensa cómo los que brillan por su ausencia, dentro del imaginario cultural estatizado de la isla, también construyen intersticios discursivos desde los que

---

<sup>9</sup> Desde una perspectiva crítica a la teoría del desarrollo, cabría mencionar la importancia de la obra de Theotonio Dos Santos, resumida en dos textos: *Dependencia y cambio social* (1970) y *A teoria da dependência: balanço e perspectivas* (2000).

se articula la identidad nacional cubana. En la segunda sección del libro, “Anatomía del entusiasmo”, Rojas analiza la Revolución como un *espectáculo de ideas* en el que discursos como la descolonización y el subdesarrollo hicieron de La Habana una “metrópoli de los símbolos” (55)<sup>10</sup>. Después de analizar la forma en que varios intelectuales (i.e. Sartre, Wright Mills) pensaron las relaciones discursivas entre el subdesarrollo y la Revolución, Rojas reinterpreta dichas relaciones dentro de una plataforma estética y se concentra en la novela de Edmundo Desnoes y, por ende, en la cinta de Tomás Gutiérrez Alea.

En el ensayo, Rafael Rojas compara *Memorias del subdesarrollo* (novela) con otros textos de Edmundo Desnoes: la novela *No hay problema* (1959) y el ensayo “El mundo sobre sus pies” (1966). Con base en esa comparación, sostiene que entre los primeros textos de tendencia realista y *Memorias del subdesarrollo* se cuele una vieja tradición ilustrada que sitúa en Europa una razón civilizatoria y en América a un cuerpo civilizable. De allí que Rojas sostenga que:

En la novela *Memorias del subdesarrollo*, por ejemplo, Edmundo Desnoes procedía, como Wright Mills, Sartre y Fanon, en busca de una antropología cultural del subdesarrollo. Sin embargo, a pesar de que ese ejercicio antropológico era practicado por un escritor revolucionario, desde el lugar y el momento modernizador de la Revolución, en su discurso reaparecían no pocos tópicos de la tradición intelectual ilustrada, liberal, positivista y eugenésica que, desde Europa, había identificado el mundo latinoamericano con la barbarie. (46)

Rojas acierta al postular que la novela—concebida desde el discurso descolonizador y modernizador de la Revolución—no sólo reproducía un atávico modelo eurocéntrico, sino que además reinsertaba la vieja oposición civilización/barbarie. La novela reaccionaba entonces frente a las masas desde un orden logocéntrico clásico, rediseñado bajo el *ethos* revolucionario. El discurso de Desnoes operaba ambiguamente desde un lugar “modernizador” que intentaba reajustar dos estructuras ideológicas, la letra y la Revolución, a un mismo proyecto civilizador.

En efecto, Edmundo Desnoes—desprovisto del lastre realista y de la necesidad de formular épicas colectivas y “comprometidas”—construye una ficción que, valiéndose del diario como forma estética, proyecta las inquietudes y actitudes de una clase intelectual europeizada, en crisis frente a una emergente y amenazante clase

---

<sup>10</sup> Este capítulo había aparecido como artículo en la revista *América Latina Hoy* (2007), pero con un título más largo: “Anatomía del entusiasmo: la revolución como espectáculo de ideas”.

“subdesarrollada”<sup>11</sup>. En la novela, ante el ojo de Malabre, esta muchedumbre es bárbara e irredimible. Nótese entonces la ambivalencia del gesto y la aporía que se abre entre un *lugar de enunciación* revolucionario pensado desde (y para) una clase letrada, frente a la difícil asimilación de un cuerpo social, también “revolucionario”, pero caótico y conflictivo dada su connotación popular. Así, lo que leemos en Malabre son las ansiedades de una clase intelectual, amenazada y confundida, que reacciona ante un conjunto de valores nuevos, valores que no resultan del todo “modernos”. La pesquisa de Malabre a lo largo de toda la novela es reacomodar sus antiguos valores ilustrados dentro de un panorama social adverso a la razón, estableciendo una oposición funcional entre *desarrollo* y *subdesarrollo*. Esta oposición funciona en tanto actualiza los viejos estereotipos coloniales, reproducidos luego por la intelectualidad criolla, sobre las clases populares. A partir de esta fijación estereotípica—que comprende *lo popular* dentro de un campo de sentido racializado, incivilizado y pre-moderno—el *subdesarrollo* aparece corporeizado en las muchedumbres<sup>12</sup>.

Para Rojas la representación de las muchedumbres, como corporeización del subdesarrollo, es equiparable en ambas obras. El historiador cifra su lectura de la película dentro de la misma exégesis crítica propuesta para la novela de Desnoes, cuando sostiene que:

---

<sup>11</sup> Pasado el mediano éxito de sus dos primeras novelas, Edmundo Desnoes reconoce las limitaciones estéticas del realismo socialista. Producto de este desencanto es *Memorias del subdesarrollo*, donde el autor varía su solución estética e intenta con una narrativa intimista, en la que re-codifica la noción de compromiso político (re-ubicándola en un plano hermenéutico). Al respecto, el mismo Desnoes afirma: “Mis dos primeras novelas fueron una búsqueda a través de los muchos; estaba convencido, a partir del sueño de la revolución, que sólo presentando una visión colectiva, un fresco de la sociedad revelaría el mundo que me rodeaba. Son dos novelas retóricas, epidérmicas, inclusive la primera se publicó en Hungría, la Unión Soviética (con prólogo de Boris Polevoi) y hasta en la China de Mao. Cayeron en el vacío del realismo socialista. El que mucho abarca, poco aprieta. Luego descubrí que sólo puedo hablar, sentir, escribir con mi lengua, mis vísceras, y mis manos. La subjetividad es la única objetividad” (Jaimes 4).

<sup>12</sup> En este mismo sentido, Daylet Domínguez—siguiendo la lectura de Rojas—sostiene que: “Las muchedumbres y las masas, exaltadas por los proyectos reguladores y homogenizadores de la Revolución, encarnan la amenaza de la total anulación de Malabre como clase, conciencia y tipología. A mi juicio, en *Memorias del subdesarrollo* persiste el deseo de un proyecto intelectual, representado en la escritura de un diario, que tiene como objetivo la reafirmación de una identidad y una memoria en vías de extinción frente a la emergencia y proliferación de nuevas subjetividades en la cartografía de la ciudad revolucionaria. El proyecto de escritura de Malabre podría leerse en relación con una voluntad de reafirmar su identidad en el orden civilizado y en el espacio racional de la representación de la letra. La función individualizadora de la escritura en primera persona postula la pervivencia de una voz y una identidad frente a la reproducción de nuevas colectividades con sus voces y lenguajes diferenciados” (576-77).

En la novela de Desnoes y el film de Gutiérrez Alea asistimos a una perfecta localización antropológica del cuerpo bárbaro. ¿Qué cuerpo es ése? Ni más ni menos el cuerpo que reacciona contra la ética sacrificial del socialismo, ritualizando las prácticas del goce. En las muchedumbres negras que bailan el mozambique de Pello el Afrokán, y que despliegan otra violencia y otra embriaguez, se reproduce ese cuerpo antillano que la intelectualidad revolucionaria, como sus antecesores republicanos, también rechaza. Las “masas”, las “muchedumbres” reaparecen en *Memorias del subdesarrollo* como una colectividad hedonista, supersticiosa e ignorante—“con demasiada oscuridad en la cabeza para ser culpable”—que debe someterse a la ilustración y la moralidad. (48-49)

Con lucidez, Rojas focaliza cómo en la novela la representación del cuerpo bárbaro—a través de la escritura del típico letrado “blanco”—reproduce los estereotipos raciales de los modelos coloniales y republicanos, y cómo éstos se insertan contradictoriamente en la agenda revolucionaria. Sin embargo, es impreciso equiparar las dos obras (novela y filme), y sus disímiles recepciones, a un mismo proyecto intelectual. Cuando Rojas alude a la muchedumbre que baila el Mozambique de Pello el Afrokán, se refiere a la escena que abre la adaptación cinematográfica (la misma que sirve de estímulo narrativo a Ponte). Lo que Rojas obvia en esa misma equiparación es que la adaptación de Gutiérrez Alea no responde a una simple asimilación de la novela. Al contrario, por medio de un engranaje de contrastes, la cinta confronta la subjetividad introspectiva y estática de Sergio/Malabre frente a la realidad colectiva y móvil de la nueva ciudad revolucionaria. Por tal, dentro de la palestra ideológica de la representación, novela y filme no cumplen una misma función. Y no se aproximan al subdesarrollo ni a lo popular del mismo modo. Es inexacto interpretar la aparición de las “muchedumbres”, de la primera escena, dentro de la misma fórmula crítica aplicada a la novela de Desnoes. La película no es un mero apoyo visual del texto, sino un nuevo constructo que, según el mismo Gutiérrez Alea: “muestra la realidad ‘objetiva’ que rodea al personaje y que poco a poco va a ir comprimiéndolo en un cerco hasta sofocarlo al final” (“Notas de trabajo”, 78). El filme construye una progresión crítica que nos permite, a diferencia de la novela, ir sopesando y juzgando al personaje en una oscilación continua entre la identificación y el distanciamiento.

Varios fragmentos ilustran cómo la adaptación de Gutiérrez Alea es una confrontación y no una llana adaptación del texto. La mejor forma de ejemplificarlo

es a través de un análisis a las intervenciones del formato documental<sup>13</sup>. No en vano Julianne Burton sostenía en 1977 que “In the novel the documentary technique is the product of a single consciousness projected inward upon another (‘imaginary’) individual consciousness, whereas in the film the documentary technique is a product of many points of view and is directed outwards, towards the world at large” (17). En *Memorias del subdesarrollo*, Gutiérrez Alea experimenta con una variada fuente de materiales de archivo que comprende fotografías, caricaturas, artículos periodísticos, audios e imágenes de foros teóricos sobre el subdesarrollo, entre otros<sup>14</sup>. A continuación, formulo una lectura a tres momentos esenciales del filme en los que se introduce el formato documental al engranaje ficcional.

### 3) *Tres intromisiones del documental en la adaptación de Gutiérrez Alea*

La primera introducción de formato documental discurre sobre el tema del hambre en Cuba desde el periodo colonial (Imagen 3). Este documental se puede inscribir, en términos formales, dentro de la *modalidad expositiva* que plantea Bill Nichols. Dicha modalidad hace “hincapié en la impresión de objetividad y de juicio bien establecido. Esta modalidad apoya generosamente el impulso hacia la generalización, ya que el comentario en *voice-over* puede realizar extrapolaciones con toda facilidad a partir de los ejemplos concretos ofrecidos en la banda de imagen” (68-9). En este documental, Sergio (en *voice-over*) esgrime una argumentación estadística que, junto con fotografías, contrapuntea el discurso de su amigo Pablo. Sergio “does the documentary voice-over, castigating his friend for forgetting just what hunger the poor of Latin America have had to suffer throughout the centuries” (Sharman 651). La linealidad del filme queda suspendida, mas no inconexa, y desde esa suspensión se amplían las posibilidades interpretativas del espectador frente al contexto pre-revolucionario. Pero, sobre todo, la secuencia hace consciente al espectador de una

---

<sup>13</sup> La historización que nos ofrece Michael Chanan problematiza los distintos matices que el término *cine documental* implica. Es decir, bajo la tipología documental se entiende: “cine testimonio, cine denuncia, cine encuesta, cine rescate, cine celebratorio, cine ensayo, cine reportaje, cine militante o cine combate” (205), entre otras.

<sup>14</sup> Como es apenas lógico, hablamos también de un proceso selectivo y artificioso de la realidad: “no hay que confundirse frente a las imágenes documentales—conseguidas a partir de un proceso de captación directa de aspectos de la realidad que se incluyen en el filme (fragmentos de noticieros, 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” (Gutiérrez Alea, *Dialéctica del espectador*, 69).

narrativa paralela; es decir, de un discurso adyacente y crítico a la subjetividad del protagonista. El formato documental cancela la dinámica entrópica de la novela y, aunque a lo largo de la cinta se mantenga el diario como forma estética, el filme subvierte la lógica intimista del proyecto de Desnoes. Además, a través del trabajo con las fotografías accedemos a lo que Walter Benjamin—refiriéndose a la obra fotográfica de Karl Blossfeldt—llamara el *inconsciente óptico*. Con esta surte de anagnórisis visual accedemos a un inconsciente ideológico que, imbuido en la retórica escapista de Pablo o en el regodeo diletante de Sergio, se desentiende de las relaciones históricas que atraviesan la subjetividad de clase de ambos personajes. Las fotografías proyectadas, de repente, en la pantalla abren un contrapunto iconográfico y discursivo frente al *lugar de enunciación* de Sergio.



Imagen 3. Secuencia fotográfica sobre el hambre en la Cuba pre-revolucionaria.

El segundo documental se titula “La verdad del grupo está en el asesino”. Éste adapta, de nuevo, en la *modalidad expositiva*, el tercer capítulo de *Moral burguesa y Revolución* (1963) de León Rozitchner. Estamos entonces frente a una micro-adaptación dentro de la adaptación macro. El documental explora cómo la compartimentación de labores o funciones públicas, en la sociedad burguesa capitalista, desdibuja la responsabilidad individual de los sujetos (refiriéndose al militar, al cura, al torturador, al político y al filósofo)<sup>15</sup>. El argumento del documental

<sup>15</sup> El documental cita al pie de la letra el siguiente texto de Rozitchner: “Tampoco los demás individuos que llegaron con él [Calviño] en la invasión se reconocen en el sistema que los implica ni en sus actos: sus conductas tampoco pueden leerse en las pruebas que de sus actos tomó la burguesía. En las cuentas del latifundista Freyre, en las extremaunciones del sacerdote Lugo, en la herencia de los Hnos. Babum, en las razones depuradas del filósofo

gira en torno al juicio de Ramón Calviño Insúa, el torturador (Imagen 4). La propuesta estética de Gutiérrez Alea intercala el tema de la culpa colectiva (o individual) con las voces de los acusados y las víctimas, y así extiende audiovisualmente las posibilidades archivísticas del texto de Rozitchner. Esta secuencia, vista de soslayo, no tendría ninguna relación con el entramado del guión; sin embargo, ésta alude implícitamente a Sergio quien, en palabras de Silvia Oroz, “está viendo la Revolución desde afuera, como algo ajeno, y [...] tampoco se reconoce como integrante de la sociedad anterior” (119).



Imagen 4. Foto de Calviño. Utilizada dentro de: “La verdad del grupo está en el asesino”.

El tercer ejemplo es la introducción del foro *Literatura y Subdesarrollo*. Este foro teórico tuvo lugar en 1964 y contó con la participación de René Depestre, Gianni Toti, David Viñas y el mismo Edmundo Desnoes. La aparición del evento en la cinta no se hace a través de la estética documental—o al menos no en el sentido estricto de la *modalidad expositiva* de Nichols, ni de los clásicos recursos griersonianos. Son, más bien, imágenes intervenidas por Gutiérrez Alea desde las convenciones del *Cinema verité*. Patricia Aufderheide, en uno de los trabajos más acuciosos sobre el género documental, señala que el: “cinema verité became a catchall term, [...] for anything that involved no narration, a handheld camera, and the capture action” (52). Las imágenes del foro aparecen en *Memorias del subdesarrollo* desprovistas de una *voice-over* y son dispuestas en la cinta con un aura de reportaje, de *cine directo*. Sin embargo,

---

Andreu, en las cesantías y el libro del diletante Rivero, en la “democracia representativa” de Varona, ¿quién podría leer directamente la muerte que a través de ellos se expandía por Cuba, la muerte por hambres, por enfermedad, por tortura, por frustración?” (108).

entremezclada con las imágenes del foro, aparece escamoteada la presencia de Sergio, quien desde el público cuestiona la superficialidad y el oportunismo de Desnoes. Este juego visual entre Sergio (protagonizado por el actor Sergio Corrieri) y su alter ego (“protagonizado” por el mismo Edmundo Desnoes), es la forma en que Gutiérrez Alea adapta la contaminación discursiva entre el narrador (Malabre) y el autor (Desnoes) propuesta en la novela. Entonces, si dentro de la novela el narrador “se da el lujo de entregar un personaje con el nombre del autor como prueba máxima de su propia disyunción, disyunción que se desborda del texto” (14), como sostiene Román de la Campa; en la película, Gutiérrez Alea se da el lujo de utilizar el *surplus* que produce el cuerpo de Edmundo Desnoes, dentro del foro, como prueba de la disyunción del filme.

La alternancia entre las imágenes del foro, en clave de *Cinema verité*, y la imagen de Sergio manipulada ficcionalmente desde el público, implican un tratamiento audiovisual cercano a los postulados teóricos de Guy Hennebelle. Este crítico francés, acusando la posible falsa conciencia de la manipulación de la realidad en el *cinema verité*, sostenía que: “It is better to admit frankly the manipulation and make it agreeable to the eye and ear by making use of the whole arsenal of the cinema” (citado en *Documentary film*, 54). La imagen de Sergio en la secuencia explicita la manipulación del foro y plantea abiertamente la docuficción. También, dentro de esta manipulación deliberada del foro, sobresale el énfasis dado al discurso de Gianni Toti sobre el lenguaje y el subdesarrollo (Imagen 5). La secuencia registra, en extenso, la argumentación de Toti, quien sostiene:

Bueno, ahora toca al abogado del diablo, el que lleva las dudas, también, sobre las dudas, y que os pregunta: pero señores, ¿no se dan cuenta que las palabras que están empleando: *subdesarrollo*, *subdesarrollo*, *subdesarrollo*, son enfermas o, por lo menos, enfermizas? No se dan cuenta, o no se preguntan que, tal vez, estas palabras son trampas del lenguaje cómplice de una cultura ya gastada, un ardid, una coartada lingüística, un enredo—lingüístico e ideológico—que puede llevaros a la paz mental de las fórmulas. Inútil huir en el continente lingüístico del subdesarrollo y olvidarse de que la contradicción fundamental de nuestra época no es la contradicción entre el imperialismo norteamericano y los tres continentes subdesarrollados, sino la contradicción entre el desarrollo impetuoso de las fuerzas productivas, en todo el mundo, y las formas y las relaciones de producción del capitalismo. Es decir, entre Revolución socialista y sistema capitalista, en su última fase imperialista. (Gutiérrez Alea, *Memorias del subdesarrollo*)

A propósito de esta extensa aparición de Gianni Toti, Astrid Santana Fernández de Castro señala que ésta encierra una advertencia que compromete a Sergio, en tanto

que “repetir incansablemente que Latinoamérica es víctima del subdesarrollo puede conducir a la paz mental de las fórmulas y al determinismo” (222).



Imagen 5. Aparece el discurso de Gianni Toti como contrapunto argumental frente a Sergio.

Ninguno de estos tres documentales aparece en la novela. Por consiguiente, existe una divergencia estética y temática en la concepción de las versiones<sup>16</sup>. La adaptación de Gutiérrez Alea busca caminos audiovisuales que expanden y problematizan el proyecto de Desnoes. La estética documental le permite ir hilvanando un discurso doble que a fuerza de oposiciones consolida un artefacto que, más que adaptar, transgrede la versión literaria<sup>17</sup>. Sobre la yuxtaposición de formatos en *Memorias del subdesarrollo*, cabe apuntar que el *Collage*:

---

<sup>16</sup> Cabe mencionar, sin embargo, la participación de Desnoes como co-director del guión de la adaptación (lo que sugiere una mediación ideológica entre los autores, al menos en aquel entonces). Al respecto de las brillantes intervenciones documentalistas de Alea, Desnoes dice que “Normalmente la introducción de metraje documental no funciona con la ficción narrativa. Resulta un poco arbitrario y estéticamente contradictorio. Pero vivíamos un momento histórico donde la narración histórica y la ficción cinematográfica formaron un todo y todo fluye con naturalidad. Estábamos viviendo en la historia y en la subjetividad a un mismo tiempo. Creo que fue Sydney Pollack el que dijo que el documental y la narración cinematográfica integraban en *Memorias* un tejido sin costuras” (Camacho, documento electrónico).

<sup>17</sup> Gutiérrez Alea, al indagar por las causas, los alcances y las inquietudes estéticas que impregnan su documentalismo, se pregunta: “¿Se trata acaso de una obsesión vanguardista o, como se diría en inglés, ‘modernista’ sobre la ‘pureza’ del lenguaje? En parte, sí: yo creo que no puede haber lenguaje renovador y movilizador que no sea, al mismo tiempo, ‘impuro’, capaz de hacer coexistir los distintos niveles de la razón y la emoción, del sueño y la realidad. Pero sé que ahí se oculta algo más que un impulso iconoclasta, que esa obsesión está marcada por una búsqueda más profunda: la del desarrollo de la conciencia, la del reto de la autenticidad. Pueden decir, si lo prefieren, que esa obsesión forma parte de nuestro refuerzo sistemático por ‘descolonizar las pantallas’” (“Otro mundo, otra...” Alea 34-35).

was not in itself something new in the cinema in 1968, but Alea used it in a profoundly original way. Beyond its function as historical marker, the exported juxtaposed image introduced a different point of view, which ran parallel to Sergio's. As a consequence, this device throws into relief the subjectivity quality of Sergio's gaze but conversely, it also emphasized the discursive specificity of the newsreels. In the end the audience was left to make their own judgment. (Berthier 104)

El juego entre ficción y realidad de Gutiérrez Alea dista mucho de ser una simple fórmula realista (o del realismo socialista), estética que, al igual que Desnoes, él también implementara en películas como *Historias de la Revolución* (1960) o *Muerte al invasor* (1961). En *Memorias del subdesarrollo*, Gutiérrez Alea se desprende parcialmente del telos de “responsabilidad” que él mismo acusaba en películas suyas como *Las doce sillas* (1962), y se lanza a concretar un proyecto dialéctico entre director y público, entre el compromiso y la crítica, entre la militancia y la “desobediencia”. Una impronta que llevará hasta sus últimas cintas y que será determinante en la canonización internacional de *Fresa y chocolate* (1993).

#### Conclusiones

Con lo anterior no intento pensar apologéticamente la cinematografía de Tomás Gutiérrez Alea. Tampoco sugiero que su función intelectual dentro de la Revolución esté exenta de mediaciones con la oficialidad. De hecho, sostengo que *Memorias del subdesarrollo*—y las funciones del documental en ella—opera dentro de la lógica del *desplazamiento crítico* que propusiera Armando Pereira, refiriéndose a la narrativa revolucionaria. Pereira sostiene que:

En realidad, lo que el discurso cultural revolucionario nos propone es una suerte de desplazamiento de esa “conciencia crítica” y de ese “poder de impugnación” del intelectual en las sociedades socialistas. Desplazamiento que se realiza fundamentalmente en dos sentidos. Por una parte, dirigiéndolo hacia el pasado, al ejercer la crítica y el poder de impugnación “contra aspectos negativos de la condición humana heredados de la antigua sociedad, contra las alienaciones propias del subdesarrollo, contra los dogmas espirituales de todo tipo que siguen siendo fuertes aún, incluso después de la revolución en las relaciones socioeconómicas”, como señala Depestre. O bien, dirigiéndolo hacia el interior del sujeto mismo que ejerce la crítica: “La única crítica válida del intelectual revolucionario, o simplemente del revolucionario a secas—escribe Fernández Retamar—, es, pues, *autocrítica*, como se ha dicho aquí, *autocrítica colectiva*”. (19-20)

Si nos detenemos a analizar las fórmulas discursivas de las tres intrusiones documentales de *Memorias del subdesarrollo*, se constatará dicho desplazamiento crítico

hacia el pasado pre-revolucionario o hacia la “autocrítica” subjetiva. El primer documental, por ejemplo, se basa en la miseria de Cuba y, si bien su tesis enuncia una transhistoricidad, es claro que el énfasis está puesto en el pasado colonial y republicano. Por su parte, el segundo documental opera como un levantamiento testimonial contra las fuerzas de la contra-revolución y, por añadidura, contra el régimen de Fulgencio Batista. Todo su ejercicio crítico está proyectado en la sociedad anterior. Incluso se podría leer este documental como una justificación de la pena de muerte, como una justificación retórica del fusilamiento (recuérdese que Calviño y demás acusados fueron fusilados el 8 de septiembre de 1961). Y, finalmente, aunque la inmersión del foro sobre el subdesarrollo pareciera reportar de forma integral las divergencias entre René Depestre, Gianni Toti, David Viñas, Edmundo Desnoes e, incluso, Jack Gelber, acto seguido el filme reconcentra subjetivamente ese ejercicio divergente en torno a Sergio. Justo después de las imágenes del foro, el personaje dice:

No entiendo nada. El americano tiene razón. Las palabras se devoran las palabras y lo dejan a uno en las nubes, en la luna, a miles de millas de todo. ¿Cómo se sale del subdesarrollo? Cada día creo que es más difícil. Lo marca todo; todo. ¿Y tú qué haces aquí abajo Sergio? ¿Qué significa todo esto? Tú no tienes nada que ver con esa gente. Estás solo. En el subdesarrollo nada tiene continuidad, todo se olvida. La gente no es consecuente. Pero tú recuerdas muchas cosas. Recuerdas demasiado. ¿Dónde está tu gente, tu trabajo, tu mujer? No eres nada. Nada, estás muerto. Ahora empieza, Sergio, tu destrucción final. (Gutiérrez Alea, *Memorias del subdesarrollo*)

Sin embargo, más allá del contenido explícito de cada documental, es necesario entender la enunciación de la película como un producto de mediaciones entre la Revolución y el director. Pero, sobre todo, debe entenderse como un producto cultural que, a diferencia de la novela, implica una enunciación múltiple (director, editor, actores, escritor, etc.). Hay, por ende, varias capas enunciativas en el filme y varias negociaciones discursivas. La inserción del formato documental es una de ellas. La posibilidad de un argumento “burgués” es viable, dentro de la institucionalidad revolucionaria, a través de una *conciliación documentalista*. El documental es una intromisión paternalista mediante la cual la Revolución educa y se auto-educa. Si el sujeto (burgués) está desubicado dentro de la Revolución, el documental es una forma de reubicarlo dentro de un sentido historicista, dentro de la teleología de la educación socialista. No obstante, el valor de la cinta reside justamente en la aporía que abre esa auto-educación. Sergio es un burgués que decide auto-flagelarse, quedándose en la isla para entender la Revolución. Persigue, en últimas, una identificación forzada con lo popular, identificación que nunca llega. La película

plantea, en dos registros, ese desencuentro de Sergio con lo popular. De forma exógena, la cinta representa la crisis de un personaje burgués frente a la Revolución y, endógenamente, captura el fracaso de la etnografía cinematográfica. Es decir, no sólo es Sergio quien se desencuentra frente a ciertos perfiles de sujetos populares, sino también la mirada etnográfica e institucional del filme. La cinta plantea el desencuentro de la Revolución, y su *ethos* modernizador, frente a las muchedumbres “revolucionarias”. Por eso, *Memorias del subdesarrollo* es una película deliberadamente anti-etnográfica y en esa corrosiva ambivalencia radica su fuerza histórica.

En síntesis, el análisis crítico de *Memorias del subdesarrollo*, novela y filme, implica una exégesis diferenciada que considere las especificidades de ambos lenguajes. A mi juicio, la ecuación crítica de Ponte y Rojas equipara erróneamente ambas obras y desdibuja el proyecto estético que opera, de forma distinta, en cada una de ellas. El filme de Gutiérrez Alea, reitero, no funciona como una simple adaptación de la novela, sino como un proyecto de confrontaciones que, por medio del formato documental, problematiza la postura entrópica y diletante del personaje de Desnoes.

Aunque Rojas captura con agudeza cómo la elección del diario en Desnoes vehicula una subjetividad burguesa, su equiparación no permite ver cómo el proyecto modernizador de la novela es subvertido en el filme. Sin duda, en el texto de Desnoes aparecen los viejos determinismos de raza, clase y género que hicieron de las masas un objeto de modernización. De allí que el argumento de Rojas acuse el reencauche modernizador que opera en la novela desde ese nuevo *locus de enunciación* que significó la Revolución. Pero las muchedumbres que la novela representa como subdesarrolladas, supersticiosas y pre-modernas cumplen un rol distinto en el filme. No son una simple antítesis discursiva del personaje. Aparecen, más bien, como una entidad irreducible que escapa a la subjetividad esnobista y modernizante de Sergio. Son algo más que una elucubración teórica, susceptible de ser discernida y representada dentro del orden del *logos* del diario de Desnoes.

La representación de las muchedumbres en el filme (en particular en la escena de apertura), no es tampoco un simple artificio estatal desde el que se conecta, a secas, la idea del subdesarrollo, la fiesta y la penalización de las masas, como sostiene Ponte. La consideración de esta idea y de dicha conexión demanda una crítica integral que permita ver de qué otras formas aparecen las muchedumbres a lo largo del filme y cómo se re-problematiza la escena inicial a mediados del mismo. Ignorar el carácter progresivo del proyecto de Gutiérrez Alea conduce a una lectura atomizada y equívoca.

A lo largo de este texto, he intentado problematizar la idea que sostiene que *Memorias del subdesarrollo* es una cinta que codifica al cuerpo popular dentro de un *telos* desarrollista y, por ende, es cómplice de las aspiraciones modernizantes de la Revolución. Este tipo de recepción, si bien aporta nuevos caminos críticos al debate, soslaya buena parte del proceso estético que opera en el filme. Y, sobre todo, invisibiliza la coyuntura específica en la que se piensa, produce y articula la temprana cinematografía de la Revolución<sup>18</sup>. Una producción artística que allende la empatía o incomodidad política que suscite, también merece ser reconceptualizada desde sus hitos estéticos y desde sus innegables aportes técnicos al cine internacional. Al repensar esta especificidad estética de *Memorias del subdesarrollo* (película) no trato de rehabilitar, nostálgica y auráticamente, la figura institucional de Tomás Gutiérrez Alea. Intento, no obstante, relocalizar críticamente la forma en que el director y su equipo de trabajo sortearon las tensiones entre el intelectual, el arte y la política de su época.

### Obras citadas

- Aufderheide, Patricia. *Documentary Film a Very Short Introduction*. Oxford: New York: Oxford UP, 2007.
- Benjamin, Walter, and Millanes J. Muñoz. *Sobre La Fotografía*. Valencia: Editorial Pre-Textos, 2004.
- Berthier, Nancy. “Memorias del subdesarrollo”. En *The Cinema of Latin America*. Elena, Alberto, and Díaz López, Marina. London / New York: Wallflower, 2003.

---

<sup>18</sup> Considero necesario leer este circuito de tensiones, no sólo desde una visión apocalíptica y unidireccional sobre la relación entre medios masivos (cine) y Estado, sino desde un análisis que contemple las resistencias o agencias críticas de las obras y los autores. En este sentido, Juan Antonio García Borrero—a propósito de la coyuntura del cine cubano del 68—sostiene acertadamente que: “Cualquier análisis que se haga de las películas cubanas de ese periodo debe partir, entonces, de ese escenario singular en el cual el cine, el arte, la actividad intelectual en sentido general, estaban en función de reforzar una estrategia política trazada por las elites gubernamentales, y con una proyección que iba más allá de lo insular. Ese reforzamiento cinematográfico, sin embargo, no habría que simplificarlo y apreciarlo apenas como la apología dócil de lo que en cada ocasión los líderes revolucionarios iban proponiendo desde las tribunas, sino en todo caso como un diálogo donde afloran las *tensiones* lógicas que se derivan de las complejas relaciones que siempre se han establecido entre el arte y la política” (253).

- Burton, Julianne. "MEMORIES OF UNDERDEVELOPMENT in the Land of Overdevelopment." *Cinéaste* 8.1, 1977, 16-58.
- Camacho, Jorge Luis. "Un trazo de pintura roja en el suelo: Edmundo Desnoes entre New York y la Habana" *La habana elegante*. <http://www.habanaelegante.com/Summer2003/Verbosa.html>. Consultado en Dec. 2016.
- Chanan, Michael. *Cuban Cinema*. Minneapolis: U of Minnesota, 2004.
- De la Campa, Román. "Memorias del subdesarrollo: Novela, texto, discurso" *Hispanoamérica* 47, 1986, 3-18.
- Desnoes, Edmundo. *Memorias del subdesarrollo*. México: Joaquín Mortiz, 1983.
- Domínguez Daylet. "Lectura en dos tiempos: cuerpos y subjetividades en *Memorias del subdesarrollo* y *El Rey de la Habana*". *Revista de Estudios Hispánicos* 45, 2011, 571-592.
- Fornet, Ambrosio. *Alea, una retrospectiva crítica: selección, prólogo y notas*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas, 1987.
- García Borrero, Juan Antonio. "Revolución, intelectual y cine". En *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Ed. Mariano Mestman. Akal: 2016. 249-284.
- Gutiérrez Alea, Tomás. *Dialéctica del espectador*. Ciudad De La Habana: Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1982.
- \_\_\_\_\_. "Otro cine, otro mundo, otra sociedad". *Kinetoscopio*, Vol. 37, 1996, 29-41.
- Jaimes, Héctor. "Memorias del Desarrollo: El placer de las ruinas (Entrevista a Edmundo Desnoes)". *A contracorriente*, Vol. 4, Fall 2006, 110-119.
- Memorias del Subdesarrollo*. Dir. Tomás Gutiérrez Alea. Actores. Sergio Corrieri, Daisy Granados, Eslinda Núñez, Gilda Hernández, René de la Cruz, Beatriz Ponchora y Omar Valdés. Zafra Video, 2008. DVD.
- Nichols, Bill, Jostxo Cerdán, and Eduardo Iriarte. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.
- Pereira, Armando. *Novela de la Revolución Cubana (1960-1990)*. 1.st ed. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- Ponte, Antonio José. *La fiesta vigilada*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Villa Marista en plata: arte, política, nuevas tecnologías*. Madrid: Editorial Colibrí, 2010.
- Rodríguez Sánchez, Jessica. "Memorias Del Subdesarrollo 41 Años Después." *Cuadernos Hispanoamericanos* 715, 2010, 75-80.
- Rojas, Rafael. *El estante vacío: literatura y política en cuba*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009.

- \_\_\_\_\_. "Anatomía Del Entusiasmo: La Revolución Como Espectáculo De Ideas." *América Latina Hoy: Revista De Ciencias Sociales*, 2007, 39-53.
- Rozitchner, León. *Moral Burguesa y Revolución*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2012.
- Santana Fernández De Castro, Astrid. *Literatura y Cine: Lecturas Cruzadas Sobre Las Memorias Del Subdesarrollo*. Santiago De Compostela: Universidade De Santiago De Compostela, 2010. Print. Biblioteca De La Cátedra De Cultura Cubana "Alejo Carpentier" De La USC; No. 9.
- Santos, Theotonio Dos. *Dependencia Y Cambio Social*. 2.nd ed. Santiago: Centro De Estudios Socio Económicos, Universidad De Chile, 1970. Print. Cuadernos De Estudios Socioeconómicos; 11.
- \_\_\_\_\_. *A Teoria Da Dependência: Balanço E Perspectivas*. Rio De Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- Sharman, Adam. "The Indiscrete Charm of the Bourgeoisie, Or, the Difficulty of Going beyond the Subject of the Nation: Gutiérrez Alea's *Memorias Del Subdesarrollo*." *Bulletin of Hispanic Studies* 84.5, 2007, 645-60.
- Oroz, Silvia. (1985) *Tomás Gutiérrez Alea: os filmes que não filmei*. Rio de Janeiro: Anima (Spanish translation, *Tomás Gutiérrez Alea: los filmes que no filmé*. Habana: Unión, 1989).