

***Memorias do subdesenvolvemento:* Por un cinema para...**

Daniel Salgado

[Recibido, xaneiro 2005; aceptado, febreiro 2005]

RESUMO En 'Por un cinema para' relata a experiencia cinematográfica, política e cultural de *Memorias do subdesenvolvemento*. Amósase de que xeito a proposta ética e estética do filme de Tomás Gutiérrez Alea, que non se pode enxergar sen os fíos que a unen co intre histórico da illa de Cuba na década de sesenta, cadra coas intencións, coas solucións, coas direccións dos novos cinemas latinoamericanos naquela altura. Saliéntase a importancia da Revolución Cubana na redefinición filmica dos países ao sur de río Grande e pescúdase na proximidade entre a novela de Edmundo Desnoes e a fita de Gutiérrez Alea. No artigo remata por se confirmar a independencia de *Memorias do subdesenvolvemento* respecto da hexemonía cinematográfica estadounidense.

ABSTRACT The author recounts the cinematographic, political and cultural vicissitudes of *Memorias do subdesenvolvemento*. He shows how the ethical and aesthetical aims of TGA's film, which cannot be understood without the bonds that bind it to the historical reality of the Cuba of the 70s, are related to the aims, the achievements and the direction of new Latin-American cinema at that time. He underlines the importance of the Cuban revolution in the reorientation of cinema in countries South of the Rio Grande, and investigates the similarities between the novel of ED and the celluloid of GA. The article ends by affirming the independence of *Memorias do subdesenvolvemento* from US dominance of cinema.

233

Memorias do subdesenvolvemento (*Memorias del subdesarrollo*)¹ é, até o de agora, o intento máis conseguido dun cinema que aspira a nos amosar o vencello dialéctico entre contexto histórico e conciencia individual,

¹ No presente artigo empregaranse os nomes de filmes e libros traducidos ao galego e co título orixinal. Ao cabo, en homenaxe ás palabras de Carlos Velo: "o día en que eu vexa un filme en galego e con subtítulos en castelán, será o día de máis ledicia da miña vida".

escribía a crítica Julianne Burton, en Nova York, contra 1977. Cando o filme chave do cinema cubano posterior a 1959 entornou as portas da illa e se deitou polos ollos máis inquedados do mundo do celuloide, a recepción resultou, case sempre e polo menos, hospitalaria. Acontecía o ano 1968 e un cinema á altura da historia en marcha andaba a esfarelar a hexemonía dos estudos estadounidenses. Para outro recensionista cinematográfico daquel 1968, o italiano Piero Spila,

Memorias do subdesenvolvemento é, sobre todo, un filme honesto, o filme máis audazmente honesto [...] A honestidade [...] non radica no rexeitamento a facer un filme tendencioso, senón tamén no seu rexeitamento a facer un filme obxectivo[...].

O director de *Memorias do subdesenvolvemento*, Tomás Gutiérrez Alea, realizou o filme a partir da novela de Edmundo Desnoes con igual título². O propio Desnoes coescribiu xunto a Alea o guión que alicerza as imaxes da fita e que, segundo Spila, escollen

o camiño da dialéctica e sitúana nos diversos niveis estilísticos e ideolóxicos: subxectividade e documentalismo, memoria e reflexión, ambigüidade e toma de conciencia, compaixón e acusación, pasado e presente e, sobre todo, o punto de vista dende o que a revolución é observada.

Memorias do subdesenvolvemento arma un cinema de apoio crítico á construción cubana do proceso revolucionario. Válese do branco e negro para nos presentar a realidade dun lugar que crea da nada, como quería Martí, como quería Vladimir Maiakovski: “Imos cara á gloria / cen veces máis difícil / que a creación de Deus / que encheu de cousas a nada”.

O filme instálase con vontade de expor perante o espectador que, en palabras de Alea,

ao cabo de case dez anos de revolución aprendemos que a nosa condición de país subdesenvolvido (explotado durante catrocentos anos, primeiro por España e logo por Estados Unidos) non se excede, senón a forza de moito traballo e moitos sacrificios.

² Edmundo Desnoes, *Memorias del subdesarrollo*, Buenos Aires: Galerna, 1968.

E se cadra non colle servizo máis nobre nas mans da expresión artística, que para o caso son as mans do cinema, que axudar a enxergarmos a realidade: a revelación das condicións de opresión ás que aínda está sometido o ser humano.

O tempo, o lugar, os autores

A novela *Memorias do subdesenvolvemento* publicouse en 1967, un ano antes da estrea do filme en La Habana. O seu autor, Edmundo Desnoes, exiliado durante o período da ditadura de Fulgencio Batista, regresou a Cuba nos primeiros meses do poder revolucionario. Era 1959 e en xaneiro, *feliz ano novo* –os contos de Rubem Fonseca–, a guerrilla comandada por Fidel Castro e Ernesto Guevara baixou de Sierra Maestra, paseou aclamada, vencedora, por vilas e cidades da illa e entrou na capital da illa o día primeiro daquel *annus mirabilis*. Desnoes axiña deu en escritor a prol da nova época. Nacido en La Habana en 1930, publicou contra 1952 o seu debut bibliográfico, o libro de contos e poemas *Todo está no lume (Todo está en el fuego)*. Cando torna a Cuba guinda a novela *Non hai problema (No hay problema)* en 1961, o ensaio *Lam: azul e negro (Lam: azul y negro)* en 1963 e, dous anos logo, a novela *O cataclismo (El cataclismo)*. Quizais a partir da fita de Tomás Gutiérrez Alea, a obra do Desnoes que ocupa posición salientábel no eido literario da Cuba é, sen dúbida, *Memorias do subdesenvolvemento*.

A comezos da década de oitenta, Edmundo Desnoes emigrou cara aos Estados Unidos. Unha escolma de textos producidos durante o proceso revolucionario cubano e recollidos por el, na que aparecían, páxina contra páxina, palabras de, entre outros e por exemplo, Fidel Castro e Guillermo Cabrera Infante, orixinou a esperábel polémica. O resentido Cabrera Infante chegou a se atribuír, modesto el, a condición de Thomas Mann: “isto é como pór a Thomas Mann a carón de Hitler!”. O segundo regreso de Desnoes a Cuba produciuse no ano 2003, cando foi convidado a formar parte do xurado do premio Casa de las Américas. Durante a súa estadía de varios meses en La Habana, Desnoes explicou que estaba a escribir a continuación de *Memorias do subdesenvolvemento* e que levaría por título, si, *Memorias do desenvolvemento*.

Educado sentimental e practicamente no neorrealismo italiano –Tomás Gutiérrez Alea pasou anos de estudo na Cinecittà romana antes do triunfo da revolución de 1959–, para Alea o cinema non é

só [aquele que] me sirva como medio de expresión, senón tamén, e de xeito especial, que sirva para comprender mellor o mundo, para comprender mellor a realidade e para axudar o espectador nese senso.

A esta tarefa dedicou irremediabelmente todos e cada un dos seus filmes, xa dende o seu comezo na longametraxe contra 1960: *Historias da revolución*³.

236 Gutierrez Alea, nado en 1928 e morto no ano de 1996, púxose por primeira vez tras as cámaras para a realización de documentais. *Esta terra é nosa (Esta tierra es nuestra)* ou *Asemblea xeral (Asamblea general)* decretaron a saída da carreira cinematográfica máis significativa do cinema cubano contemporáneo. Cunha obra sempre á altura do seu tempo, que pescuda nos conflitos e nas contradicións principais do individuo no tanto que colectivo e viceversa, o cineasta Alea nunca renunciou ao posicionamento chave: “Para ser eficaz no plano ideolóxico, o cinema debe de ser eficaz como cinema, é dicir, debe ser eficaz no plano estético”. Titón, como foi alcumado o director de *Morte dun burócrata (Muerte de un burócrata, 1966)*, e neste aspecto como noutros, atinxiu un ollar de plano encol do facer cinematográfico en semellante vaga á do Jean-Luc Godard⁴. Se o cineasta suízo-francés fala na súa obra de Alxeria, do fastío na sociedade de consumo occidental, da liberación sexual, da barricada de maio de 1968, da miseria do capitalismo no París de De Gaulle, Gutierrez Alea tampouco evita a problemática do socialismo en construción de Cuba: a burocratización en *Morte dun burócrata*, o machismo da sociedade revolucionaria en *Até certo punto (Hasta cierto punto, 1983)*, a marxinalización dos homosexuais en *Amorodo e chocolate (Fresa y chocolate, 1995)*, o imperialismo en *Unha pelexa cubana contra os demos (Una pelea cubana contra los demonios, 1973)*...

Importador do neorrealismo para o cinema latinoamericano coa súa curtametraxe de 1954 *A duna (El mégano)* –dirixida con Julio García Espinosa e en paralelo ás experiencias doutros países latinoamericanos⁵–, o celuloide imprescindíbel de Tomás Gutierrez Alea rematou por mudar no que, segundo o seu

³ *Historias de la revolución* foi a segunda longametraxe realizada polo ICAIC, logo de *Cuba baila*, de Julio García Espinosa.

⁴ De certo o cineasta máis influente da segunda metade do século XX. Dende logo, o máis importante.

⁵ Comezaban na Arxentina Fernando Birri e a súa escola de documental en Santa Fe e, no Brasil, as primeiras pedras do cinema novo chantadas por Nelson Pereira dos Santos.

biógrafo José Antonio Évora, “é máis un cinema de síntese e revelación que de ficción”⁶. De síntese que excede a dialéctica entre tese e antítese, abofé.

De Pancho Villa ao ICAIC: apuntamento verbo do cinema latinoamericano

O crítico brasileiro de cinema Paulo Emilio Salles Gomes explica nun recoñecido ensaio, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, que

as cinematografías latinoamericanas caracterízanse polo subdesenvolvemento, que non é unha etapa anterior do desenvolvemento senón un estado, un círculo vicioso ao que semellan condenadas [...],

a mesma idea que o escritor uruguaio Eduardo Galeano emprega para se referir á totalidade social do continente. “Pobre México, tan lonxe de Deus e tan preto dos Estados Unidos”, a máxima dun vello presidente mexicano, acae á descrición das cinematografías latinoamericanas anteriores á Revolución Cubana. Porque, se América Latina funcionaba como patio traseiro da política estadounidense, os cinemas facían o propio pero de Hollywood. Coas pantallas ocupadas polas versións en español dos filmes norteamericanos que os mesmos estudos de EE.UU. producían, distribuían e exhibían; coas estruturas económicas non só cinematográficas, senón de toda a sociedade, en mans ianquis; cun corpo cinematográfico, o hollywoodiense, que, segundo Julio García Espinosa⁷, “non é só reaccionario pola súa temática, éo, sobre todo, pola súa forma [...]”, non resulta de estrañar a ausencia dun cinema historicamente arraigado na realidade da América Latina até a toma de poder dos comunistas en Cuba.

O avance nos procesos de liberación nacional rexistrados arredor do planeta durante os anos cincuenta e sesenta permitiron a desmontaxe das relacións de produción que, como lembra Roland Leroy no artigo “A cultura no presente”,

non abonda para orixinar unha revolución na ideoloxía e na cultura, mais é precisa xa que, na súa falta, calquera revolución ideolóxica ou cultural non será máis ca un soño ou un xogo.

⁶ José Antonio Évora, *Tomas Gutiérrez Alea*, Madrid: Cátedra, 1996.

⁷ Cineasta cubano e director do Instituto Cubano das Artes e Industria Cinematográficas após Alfredo Guevara. Julio García Espinosa, *La doble moral del cine*, Madrid: E.I.C.T.V. Ollero & Ramos editores, 1996.

As mudanzas radicais na superestrutura e o plasmar a súa marcha no celuloide contaban co apaixonante precedente da Revolución Soviética. Dziga Vertov, Lev Kulechov, Vsevolod Pudovkin ou, por suposto, Sergei Eisenstein gravaron a luz toda que zumegou o desenvolvemento do acontecer na Rusia de despois de 1917. Outro exemplo da indiscutíbel dialéctica entre cinema e historia ocorreu anos logo da revolución de outubro e da de xaneiro –Cuba–, no Chile de Salvador Allende. Miguel Littin, Raul Ruiz, Patricio Guzmán⁸ ou as experiencias de cinema colectivo e obreiro abeiradas dentro do Movemento de Esquerda Revolucionaria –MIR– conformaron e conforman un tapiz de celuloide comprometido con, en, por e para o seu tempo.

238 Co estado de cousas tal que así, o continente cinematográfico da Latinoamérica ocupado, entran os barbudos en La Habana. Nos primeiros decretos do novo goberno revolucionario apareceu a creación do Instituto Cubano das Artes e Industria Cinematográfica, nos estudos Cubanacán, antigas instalacións Biltmore, que funcionaban dende 1952. Nos primeiros trinta anos de existencia, até 1989, o ICAIC produciu 175 longametraxes –incluíndo os documentais de máis dunha hora de duración. A partir do descenso de Cuba no “período especial”, tras a caída das economías estatizadas nos países do leste europeo, o ICAIC pasou a depender en maior medida de axudas exteriores. Con todo, seguiu a deitar fitas, cando menos, interesantes e que chamaron a atención alén dos océanos que cercan a illa. A última, *Suite Habana* no 2003.

Para o filósofo marxista Adolfo Sánchez Vázquez, andaluz exiliado en México despois da Guerra Civil española,

a Revolución Cubana rachou unha serie de esquemas marxistas [...] no terreo estético, a Revolución Cubana non tiña daquela unha política artística ou cultural oficial; mesmo, logo de moitas rifas, rexeitara o dogma que prevalecía ao respecto nos países socialistas⁹.

⁸ Algúns dos cineastas chilenos sufriron a represión do goberno de Pinochet tras o golpe de estado do 11 de setembro de 1973. Patricio Guzmán, por exemplo, exiliouse en Cuba e rematou, co apoio do ICAIC, o seu impresionante tríptico *A batalla de Chile*.

⁹ Adolfo Sánchez Vázquez, *Reflexiones y recuerdos del exilio*, San Cugat del Vallés: Associació d'Idees – Gexel, 1997.

O propio Sánchez Vázquez admite certo e serodio estiño na efervescencia da política cultural revolucionaria cubana. Pero foi no aire inicial, no ambiente de país en creación, onde non só rodou Gutiérrez Alea o filme tratado, senón tamén onde Edmundo Desnoes escribiu a novela *Memorias do subdesenvolvemento*.

Entre o monólogo e o guión: *Memorias do subdesenvolvemento*

Se cadra porque o autor do libro, Edmundo Desnoes, participou na feitura do guión do filme xunto ao director, Tomás Gutiérrez Alea, as diferenzas argumentais entre os dous artefactos nos que se basea o texto non semellan significativas. *Memorias do subdesenvolvemento*, a novela, relata o río de conciencia de Sergio, un home cubano envolto no vendaval cubano contra o ano 1961. A mesma expresión verbal enceta filme e romance: “Todos os que me querían e estiveron fodendo até o derradeiro minuto fóronse xa” (“Todos los que me querían y estuvieron jodiendo hasta el último minuto se han ido ya”). Aínda que no filme aparecen os títulos de crédito con imaxes posibelmente documentais dun baile, “os que estiveron fodendo” e xa liscaron son a familia de Sergio que marcha dunha Cuba na que Fidel Castro acababa de declarar o carácter socialista da revolución. Porque a ascendencia de clase de Sergio é burguesa e precisamente arredor da conciencia individual en dialéctica –concepto fulcral para enxergarmos novela, filme e, en xeral, o cinema de Gutiérrez Alea– co imparábel proceso exterior circula a problemática presentada en *Memorias do subdesenvolvemento*. Esa crueza cospe Sergio no filme: “A revolución, aínda que me destrúa, é a miña vinganza contra a paifoca burguesía cubana, contra cretinos como Pablo” (“La revolución, aunque me destruya, es mi venganza contra la estúpida burguesía cubana, contra cretinos como Pablo”).

239

Como adoita acontecer nas adaptacións de libros ao cinema, na pantalla faltan situacións e reflexións que aparecen na novela. A obra inicial de Edmundo Desnoes emprega a primeira persoa durante as súas noventa e catro páxinas. Sergio escribe nun diario, as memorias:

Estou aquí sentado perante a máquina de escribir porque me doe xa a cabeza de tanto durmir [...] Levo anos dicíndome que se tivese tempo sentaba e escribía un libro de contos e levaba un diario para saber se en realidade son un tipo superficial ou profundo (“Estoy aquí sentado

ante la máquina de escribir porque me duele ya la cabeza de tanto dormir [...] Llevo años diciéndome que si tuviera tiempo me sentaba y escribía un libro de cuentos y llevaba un diario para saber en realidad si soy un tipo superficial o profundo”).

e anda e desanda sobre si e sobre os outros. Desnoes, na escritura do guiión cinematográfico engade matinacións do protagonista: “E a pomba que ía mandar Picasso? Moi cómodo iso de ser millonario e comunista en París” (“¿Y la paloma que iba a mandar Picasso? Muy cómodo eso de ser millonario y comunista en París”).

Do reto que supón trasladar un monólogo, aínda que escrito a xeito de memorias, a un filme, Gutiérrez Alea sae máis que airoso. A cámara subxectiva, que se sitúa nos ollos do protagonista Sergio, inza a hora e media da fita cubana. A utilización dun recurso tan arriscado, combinado coa voz en off, non dá impresión, como cabería agardar, de ser forzada. Parágrafos enteiros do libro pasan á cámara-ollo de Alea. Precisamente a través dunha barafunda aparentemente caótica de repertorios e materiais moldea Gutiérrez Alea o discurso cinematográfico de *Memorias do subdesenvolvemento*. Un dos procedementos máis rechamantes resulta a recorrencia á imaxe documento: Playa Girón –invasión de Cuba financiada polos ianquis e xuízos posteriores logo da vitoria cubana–, transeúntes en La Habana, as fotografías que insiren o relato da fame negra do mundo ou a preparación das defensas militares cubanas os días da crise dos mísiles, en 1962.

A saída para o exilio de sectores da poboación cubana en 1961 e a crise dos mísiles¹⁰ un ano máis tarde estreman a marcha narrativa do relato de Desnoes, en papel e en celuloide. No medio, o burgués en contradición con si propio e con aire de superioridade que se esvaece de a pouco na súa propia condición varrida pola historia:

Todos son uns ilusos. A contra, porque vive convencida de que recuperará doadamente a súa cómoda ignorancia; a revolución, porque cre que pode tirar este país do subdesenvolvemento (“Todos son unos ilusos. La contra, porque vive convencida de que recuperará fácilmente su cómoda ignorancia; la revolución, porque cree que sacará a este país del subdesarrollo”).

¹⁰ Os historiadores consideran, na altura de hoxe, que durante a crise dos mísiles o mundo estivo ao bordo da guerra nuclear.

No maxín esgazado de Sergio teima, unha vez e outra, a idea de subdesenvolvemento: “Ese é un dos sinais do subdesenvolvemento: incapacidade para relacionar as cousas” (“Esa es una de las señales del subdesarrollo: incapacidad para relacionar las cosas”). Cando aparece Elena, o conflito, motor da obra, nas dúas versións, desprázase da realidade histórica cara á problemática da parella burguesa. Así, o Sergio anda seguido a lle dar voltas a de qué xeito el entra e entrou en contacto coas mulleres –“Convimos casar –non criamos en papeis, pero decidimos que sería máis cómodo e eu sempre preferín a comodidade á verdade” (“Acordamos casarnos –no creíamos en papeles, pero decidimos que sería más cómodo y yo siempre he preferido la comodidad a la verdad”). Elena, unha rapaza procedente do proletariado, revela pensamentos enfrontados do protagonista: “Sempre trato de vivir como un europeo. E Elena obrígame a sentir o subdesenvolvemento” (“Siempre trato de vivir como un europeo. Y Elena me obliga a sentir el subdesarrollo”). O odio ás masas, de riscos orteguianos, e a misantropía manifesta de Sergio –“A xente é o que me desespera. Non aturo estar moito tempo preto de ninguén” (“La gente es lo que me desespera. No aguanto estar mucho tiempo cerca de nadie”)– remata por afastalo tamén de Elena e de aí xorde a desavinza coa familia da muller que leva, no filme e non no libro, ao final da metraxa. Na pantalla, Sergio explica o seu medo a ir a prisión porque o irmán de Elena acusa de a violar –“Eu non quería ter nada a ver coa policía [...] Tiña medo” (“Yo no quería tener nada que ver con la policía [...] Tenía miedo”)–, mais unha elipse elude o asunto e o espectador cae no xuízo que dá en absolver ao protagonista. Porén, na novela, Sergio ingresa na cadea até que a situación se resolve de igual maneira ca no celuloide. E por certo que no proceso penal segue a se comprobar o lento tránsito de Cuba e da conciencia do Sergio cara á sociedade sen clases: o subdesenvolvemento?

241

As continuadas referencias culturais do libro de Desnoes, que enfaixan nunha determinada liña estética a obra, desaparecen, máis ou menos, no filme de Alea. Arthur Rimbaud, Ortega y Gasset –traducido ao inglés–, Edmund Wilson, *Hiroshima meu amor*, *Rashomon*... Con esta oufanía de coñecemento artístico, Sergio tamén ostenta un posicionamento de clase, que na pantalla amosa sen se explicitar. Na novela celébrase unha mesa redonda na que participa Alejo Carpentier e o propio Edmundo Desnoes. No filme, seguramente pola imposibilidade de que o propio Carpentier colaborase na fita, o acontecemento muda nunha palestra na que fala Desnoes co poeta de Haití René Depestre. Sergio asiste como público. Se nalgún momento do libro se identi-

fica voz narrativa e voz do autor, axiña se atopan pegadas do contrario: “Nesa época era medio anarquista: dicía que todo era unha merda. Quen te viu, Eddy, e quen te ve, Edmundo Desnoes!” (“En esa época era medio anarquista: decía que todo era una mierda. ¡Quién te ha visto, Eddy, y quién te ve, Edmundo Desnoes!”). Sergio censura a Desnoes e achega a conciencia esgazada do protagonista na ficción á conciencia do escritor que crea esa ficción: “O artista, o verdadeiro artista (ti sábelo, Eddy), sempre será un inimigo do estado. Nisto tamén aspira ao comunismo” (“El artista, el verdadero artista (tú lo sabes, Eddy), siempre será un enemigo del estado. En esto también aspira al comunismo”). O xogo de niveis atinxe un grao maior cando, no filme, o propio director, Tomás Gutiérrez Alea, aparece como o cineasta amigo de Sergio que fai unha proba a Elena para o ICAIC. Son, xa que logo, tres estratos autorais: o escritor Edmundo Desnoes, o director Tomás Gutiérrez Alea e o escritor do diario Sergio. Mirado dende a atalaia do hoxe, chamaríase técnica propia da posmodernidade. O autor que entra e sae na obra, a autoironía, o fragmento, etcétera. Pero en *Memorias do subdesenvolvemento* comparece a historia, o mundo en marcha no que non se pode non tomar partido –“Alégrome de ficar so no apartamento, sen familia e case sen amigos en Cuba. Eu non me movo, non marchó” (“Me alegro de haberme quedado solo en el apartamento, sin familia y casi sin amigos en Cuba. Yo no me muevo, no me voy”)– e onde a realidade entra, aínda como en *Persoa* de Igmarm Bergman, pola televisión, non hai posmodernismo.

Realidade en marcha: Alea e o neorrealismo

Gutiérrez Alea pertence á xeración latinoamericana que o crítico brasileiro Paulo Antonio Paranaguá¹¹ cualificou de neorrealista. Na ampla nómina de autores cinematográficos que entrega o de Brasil aparecen case todos os cineastas –na acepción da Nova Vaga francesa– da América Latina que tiñan “arredor de vinte anos cando se fixo *Ladrón de bicicletas*” (*Ladri di biciclette*, 1948), de Vittorio De Sica. A fe que a formación neorrealista do director cubano de *Memorias do subdesenvolvemento* resulta de xorne italiano. Como xa se dixo, Alea cursou estudos cinematográficos na Cinecittà e con esa bagaxe

¹¹ *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2003.

emprende a rodaxe de *Historias da revolución*, a súa primeira fita. A perspectiva temporal debida dá dereito para o amigo persoal de Alea, Julio García Espinosa, a tratar o filme de: “neorrealismo xa serodio e desfasado”.

Porque a resposta cinematográfica italiana á Segunda Guerra Mundial e ás súas consecuencias na terra e no terreo, é dicir, o neorrealismo, non achou cimo na dramaturxia trampulleira e melodramática de *Ladrón de bicicletas*, senón na notaría do absurdo que estendeu Roberto Rossellini ao longo do seu traballo e dos seus días. De feito, a España fascista de posguerra e o seu estado asumiron e empregaron a suposta mensaxe rebelde do filme de De Sica con só lle engadir un rótulo final. Dificilmente puideron facer o propio coa cinematografía de Rossellini –*Roma, cidade aberta* (*Roma, città aperta*, 1946); *Paisá camarada* (*Paisà*, 1948) ou *Alemaña ano cero* (*Germania, anno zero*, 1948), abertamente militante, gravadora do real destruído –a utilización de escenarios reais entorna unha Italia arrasada– e nunha beira da historia.

A inicial adscrición sen matiz de Gutiérrez Alea á causa cinematográfica do neorrealismo non impediu, en verbas de Paraguaná, “a progresiva superación do sinal neorrealista e a adopción de dramaturxias de meirande complexidade”. Cando Alea chega a *Memorias do subdesenvolvemento* malia a non negar o neorrealismo, xa colisionara con outras olladas cinematográficas:

Do meu traballo como cineasta creo que as dúas obras máis conseguidas son *Memorias do subdesenvolvemento* e *A derradeira cea* (*La última cena*, 1973) [...] ambas expresan mellor as inqedanzas que me moven e que preciso comunicar.

Se do neorrealismo conserva a preocupación polos conflitos do presente, a rodaxe en escenarios reais ou a utilización da imaxe documento, a tropa dos franceses da Nova Vaga, inevitabelmente, sementan de ideas e mecanismos o traballo de Gutiérrez Alea: “se tes un dólar no peto, fai filmes dun dólar” (Godard).

Esta recoñecida e recoñecíbel ascendencia europea no cinema de Gutiérrez Alea –crítica do New York Times: “Non hai dúbida de que Alea é tan sofisticado como un europeo [...]”– ocasionou que a xeración seguinte de cinema latinoamericano quixese matar o pai. Polo menos nas súas faccións máis conscientes, a do cinema chileno, a de Fernando Solanas e Octavio Getino ou, e

sobre todo, a de Jorge Sanjinés, o novo novo novo cinema latinoamericano¹² pretendeu a ruptura total cos preceptos chegados da mesma beira do océano que os conquistadores no século XV. Ao cabo, *Memorias do subdesenvolvemento* entronca máis coas preocupacións dun Antonioni que co cinema esencializado, absoluto e lunar do Sanjinés. No filme que tratamos, fala un burgués. N' *O sangue dun cóndor* (*Yawar Mallku*, de Jorge Sanjinés, 1969), os indios bolivianos e, amais, no seu propio idioma e non en español. Pese ás pertinentes críticas verquidas encol do Alea, Cuba non é Bolivia, e na illa non existe a presenza indíxena do altiplano boliviano. Por outra banda, e como explica Paraguaná, “a identidade do ICAIC fraguouse nun ambiente de efervescencia e amplo diálogo coas correntes renovadoras de Europa occidental e oriental”.

No cinema de Gutiérrez Alea, e en particular na fita que nos ocupa, este diálogo evidénciase de seguido. Toda a imaxe documento empasta o discurso político de *Memorias do subdesenvolvemento* e, como explica Àngel Quintana¹³, cada “imaxe documental que nace como proba sobre o mundo, remata por se transformar nun discurso verbo do mundo”. Aquí o discurso verbo do mundo a través do documental acae á situación xeopolítica cubana. Para Paraguaná, no cinema de Alea “a heteroxeneidade está posta ao servizo da heterodoxia, aínda que sexa a risco da ambigüidade”. Ambigüidade haina, e moita, en *Memorias do subdesenvolvemento*. Pero tamén e xa existía esa ambigüidade na novela de Edmundo Desnoes. O propio cineasta afirma que

o cinema pode achegar o espectador á realidade sen deixar de asumir a súa condición de irrealidade, ficción, realidade-outra, sempre que tenda unha ponte cara a ela para que o espectador regrese cargado de experiencia e de estímulo.

Sergio, o protagonista en *Memorias do subdesenvolvemento*, arma o mecanismo do que se serve Alea para “achegar o espectador á realidade” e para que este “regrese cargado de experiencia e de estímulo”.

¹² Con esta expresión encabeizou o cineasta arxentino Fernando Birri, tamén fillo do neorealismo italiano, un manifesto a prol dun outro cinema xa na década de setenta: “non modelizaremos calcando exemplos do ‘Primeiro Mundo’, e, mais xeralmente, non modelizaremos con ningún outro exemplo doutras realidades socioculturais”. Fernando Birri, *Por un nuevo nuevo nuevo cine latinoamericano*, Madrid: Cátedra e Filmoteca Española, 1996.

¹³ *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*, Barcelona: Editorial El Acanalado, 2003.

Dos fíos entre o filme de Alea e as outras cinematografías, entre unha heranza cultural e outras, poderíase pontificar extensamente. Paranaguá comenta que no eido cultural latinoamericano que dá saída ao ICAIC compiten o “neorrealismo italiano, [o] documental social e [o] cinema inglés, [o] realismo socialista, [e os] dramas sociais da Warner”. Por boca do Alea cineasta:

Memorias do subdesenvolvemento reúne unha serie de influencias que estaban espalladas en min, cousas que viña facendo e que chegaran por distintos vieiros [...] o documento, o cinema máis espontáneo, a reportaxe, a ficción e, dentro desta, dramas realistas desenvolvidos convencionalmente, aínda que a estrutura do filme non sexa convencional [...].

Contra a fábrica de sonhos

O escritor soviético Ilia Ehrenburg¹⁴ cuñou a expresión “fábrica de sonhos” para se referir ao establecemento do sistema de estudos de Hollywood aló contra a década de vinte. Sen se decatarse, o lúcido panfleto de Ehrenburg acaróase ao concepto de hexemonía da clase dominante elaborado polo comunista italiano Antonio Gramsci¹⁵. Porque, para Ilia Ehrenburg o cinema estadounidense que zumegou a fábrica de sonhos actuaba e actúa como unha ferramenta máis da clase dominante para manter a hexemonía. Como un aparello ideolóxico do estado, diría Louis Althusser¹⁶, que reproduce fóra da empresa a forza de traballo e as súas relacións no marco produtivo. Anos máis tarde, o sociólogo do cinema e fundador da revista *Imaxes documentais* Guy Hennebelle¹⁷ recolleu esta liñaxe histórica de pensamento fronte á maquinaria imperialista do cinematógrafo estadounidense e deitou “os quince métodos da fábrica de sonhos”. Trátase, xa que logo, de amosar que *Memorias do subdesenvolvemento* non só non cumpre, se non que subverte “os métodos a través dos que opera o cinema hollywoodiense”:

¹⁴ *Fábrica de sueños* [1928], Madrid: Akal editor, 1972.

¹⁵ *Antología*, selección, tradución e notas de Manuel Sacristán, Madrid: 2ª edición, 1974.

¹⁶ *Posiciones*, Barcelona: Anagrama, 1977.

¹⁷ *Los cinemas nacionales contra el imperialismo de Hollywood*, Valencia: Fernando Torres editor, 2 vol., 1977.

1. O vernizado da realidade

Se nos filmes da industria dos Estados Unidos “o mundo real non é nunca restituído na súa autenticidade e verdade”, no filme de Gutiérrez Alea a ollada subxectiva de Sergio sucumbe perante a obxectividade dos feitos. “Todo me chega demasiado pronto ou demasiado tarde. Noutra época tería enxergado o que está a pasar aquí. Hoxe xa non podo” (“Todo me llega demasiado pronto o demasiado tarde. En otra época hubiese podido comprender lo que está pasando aquí. Hoy ya no puedo”). En *Memorias do subdesenvolvemento* a realidade asolla a conciencia de Sergio que, así, para de afastar individuo e colectividade, porque finalmente marcha co río da historia.

2. Mecanización da creatividade

A división das funcións no traballo artístico provoca, segundo Hennebelle, “unha taylorización estética absoluta”. Nunha obra como a estudada, na que o propio autor da novela escribe o guión xunto ao director, e fóra do antagonismo entre os sistemas produtivos enfrontados –Hollywood e ICAIC–, o propio Alea expón que nin sequera sinala “os planos”. “Deixo todo aberto e trato, amais, de non viciar a miña apreciación, de xeito que a solución dunha escena xurda so a presión que ela mesma suxire”.

246

3. Agachar a realidade

En calquera caso, a misión explícita e visíbel de *Memorias do subdesenvolvemento* resulta, exactamente, a contraria: “O cinema pode achegar o espectador á realidade [...]”. Para Gutiérrez Alea,

existen dous momentos na relación espectáculo–espectador: dunha banda, o phatos, a éxtase, a alleación; doutra banda, o distanciamento, o recoñecemento da realidade, a desalleación.

O filme, mais tamén a novela que o alicerza, revelan unha realidade, a realidade. E nin sequera se pode falar de cinema panfleto, con todo o respecto que tal escola cinematográfica merece, senón de cinema que analiza concretamente unha situación concreta e revela as contradicións dun proceso revolucionario en marcha.

4. A perpetuación do ‘soño americano’

Tampouco persegue o filme de Alea construír o sistema que perpetúe un posíbel “soño revolucionario cubano”. Non quere soños dos que non se poida acordar a tempo, a tempo para saber que, di o poeta Fernández Retamar, a nosa historia é a historia.

5. Ilustración exacerbada do individualismo

Memorias do subdesenvolvemento está protagonizada por un individuo. Se algo diferencia este filme doutras experiencias en contextos semellantes é, xustamente, o enfocar o conflito nun home pequeno burgués mergullado no absoluto histórico. Quizais, dalgún xeito, trate da ilustración do individualismo. Pero do individualismo conflictivo cando o factor colectivo abrangue o tempo e demostra que non existe tal fenda entre individuo e colectividade.

6. A exposición compracente das frustracións xeradas polo capitalismo

Segundo Guy Hennebelle, o cinema de Hollywood “prefire expor con compracencia as condutas das que son vítimas”. “Naturalmente –continúa– a orixe do mal non é nunca analizada axeitada nin nidiamente”. No filme de Alea e na novela de Desnoes, os extremos entre os que abala Sergio provocan unha análise das circunstancias frustrantes do intre de tránsito dende o capitalismo para o comunismo. Calquera outra acusación, pero compracencia. Sergio a Desnoes, no filme: “Fóra de Cuba non serías nada; aquí xa estás situado” (“Fuera de Cuba no serías nada. Aquí ya estás situado”).

247

7. A ambigüidade ideolóxica

“Raros, moi raros –escribe Hennebelle– os filmes hollywoodienses que presentan os problemas nunha perspectiva xusta”. Non resultaría de recibo negar o que se vén expondo durante toda a reflexión: en *Memorias do subdesenvolvemento* opera certa ambigüidade ideolóxica. O que non impide que, a través, entre outros mecanismos, da imaxe documento, o espectador saiba en que lugar do espectro ideolóxico situar a obra. O esmiuzamento final de Sergio perante os acontecementos desterra a ambigüidade e substitúea por complexidade ideolóxica.

8. A manipulación das emocións

Hennebelle describe, agudamente, o cinema de Hollywood como “un cinema de efectos e non de causas”. O sociólogo francés continúa o seu razoamento explicando que os filmes estadounidenses só amosan os “momentos importantes da vida [...] eliminando os tempos mortos”. *Memorias do subdesenvolvemento* abre a carne das causas que provocan o desacougo de Sergio, o desasosego dun home integrante do estrato social derrotado na Revolución Cubana. E a vida de Sergio aparece, no filme e na novela, para o importante e para o aborrecido.

9. A falsificación histórica

A historia revoltada contra si é o cerne do filme de Gutiérrez Alea. Contra a falsificación propia do cinema de Hollywood –que se non todo o xénero de filmes do oeste–, a fita cubana ergue a bandeira dunha honestidade histórica con escasos precedentes. De calquera xeito, *Memorias do subdesenvolvemento* herda este risco do libro de Edmundo Desnoes.

248

10. Unha estética falaz

Para Guy Hennebelle, o cinema producido en Hollywood adopta fórmulas recollidas da tradición xudeocristiá: “O Ben e o Mal, o humanismo sen clases, a dignidade humana descarnada [...]”. Na obra de Gutiérrez Alea e máis de Desnoes non se atopa ningunha destas convencións que minguan a dimensión de pescuda da arte cinematográfica. A reacción cinematográfica agarda, presta e dilixente, a mínima ocasión para apor maniqueísmo a calquera filme que olle dende a esquerda. Mais non resulta doado aplicar os esquemas do conservadorismo a unha realidade tan poliédrica como *Memorias do subdesenvolvemento*.

11. A opresión da muller

Se cadra neste axioma do método de Hennebelle coxee *Memorias do subdesenvolvemento*. Con todo, non hai que esquecer que o punto de vista de libro e filme, un home, resulta subxectivo e a obxectividade do real sitúase fóra da conciencia de Sergio, que, como burguesa, produce machismo.

12. O racismo

Unha vez máis un trazo vencellado á subxectividade da obra de Alea, quen mira en *Memoria do subdesenvolvemento* é un branco. De todos os xeitos, para a definición de racismo de Hennebelle

[o cinema de Hollywood] exalta a superioridade do home branco, occidental e cristián, e aldraxa todas as outras razas: os indios, os negros, os amarelos e mesmo os latinoamericanos,

o filme cubano non se apega en absoluto ao paradigma.

13. A naturalización da violencia

Segundo Guy Hennebelle, o cinema estadounidense dos estudos de Hollywood espalla a idea de que “a violencia é un elemento natural e formal da vida colectiva e da conciencia humana”. Na obra analizada de Gutiérrez Alea, a violencia aparece como consecuencia das formas históricas que toman as relacións sociais dentro do esquema xeral das relacións de produción.

249

14. A inxenuidade e a inverosimilitude das situacións

“Os filmes de Hollywood rebordan situacións arbitrarias e intrigas simplistas”, di Hennebelle. Pola contra, *Memorias do subdesenvolvemento* arma un cadro de acontecementos complexo e contraditorio, cun personaxe central consciente do seu esgazamento e outros personaxes que circulan abalados entre a súa propia condición individual e a condición colectiva do proceso revolucionario da Cuba de 1961.

15. A impropiedade entre os temas tratados e a problemática do pobo americano

Velaquí a chave da pertinencia dun cinema como o que ofrece Tomás Gutiérrez Alea, da man de Edmundo Desnoes, en *Memorias do subdesenvolvemento*. Cando na altura de hoxe as cinematografías todas do mundo agrandan a fenda entre o que tratan e o que abala a humanidade en tanto que colectivo, a obra dos cubanos falaba do único do que podía falar un cineasta naquel tempo: o mundo vello en liquidación e o novo que non daba chegado. Porque aquel foi celuloide honesto, metido, prometido e comprometido, que escribiu

o Celso Emilio, cos pés manchados de po e coas mans sangradas de rozar co chan. Como agora o está a facer Michael Moore¹⁸.

Por un cinema para

Federic Jameson asegura que

todo texto é fundamentalmente unha fantasía política que artella de xeito contraditorio as relacións sociais reais e potenciais que constitúen os individuos nunha economía política concreta¹⁹.

250

As palabras do Jameson acaen a *Memorias do subdesenvolvemento* como unha luva. As relacións sociais reais e potenciais artéllanse, pero no personaxe que move o filme dende a escritura das súas memorias, na economía política desembocada da primeirísima etapa do proceso revolucionario cubano. Do carácter político de todo obxecto artístico e, en concreto, de todo obxecto cinematográfico nunca renegou Tomás Gutiérrez Alea. Alea tentou deitar a política so o seu dominio. O cineasta cubano, así o amosa *Memorias do subdesenvolvemento*, enxerga o cinema como unha ferramenta que funciona para. Non existe a montaxe inocente de dúas imaxes e, como xa se dixo, a Alea interésalle o cinema que sirva para enxergar mellor o mundo, para enxergar mellor a realidade e para axudar o espectador nese sentido. Cando o filósofo marxista Adolfo Sánchez Vázquez parafraseaba a Ortega y Gasset afirmando que “a crítica é a cortesía do filósofo”, non imaxinaba o seguinte nivel: a crítica é a cortesía do cineasta. Gutiérrez Alea resulta cortés coa Revolución Cubana, coa súa revolución, ao cabo, e sabe, como Terry Eagleton²⁰, que o socialismo non está interesado na igualdade. “Tratar a dúas persoas igualitariamente –explica Eagleton– debe de significar non lles dar o mesmo senón ocuparse do mesmo xeito das súas diferentes necesidades. Non se trata de individuos iguais, aínda que son igualmente individuos”. Alea, a través e xunto a Edmundo Desnoes, crítica a marcha da historia, pero fai parte dela en todo e en cada un dos seus momentos, sen abandonar o barco, no caso do cineasta, até a morte. Emprega

¹⁸ Aínda con toda a impericia ideolóxica e as pexas que supón andar tan aferrollado a un sistema político como o estadounidense. Pero fai un filme, nas súas propias palabras, “para que George Bush perda as eleccións”.

¹⁹ Federic Jameson, *La estética geopolítica*, Barcelona: Editorial Paidós, 1º edición, 1995.

²⁰ *Las ilusiones del posmodernismo* (1997), Buenos Aires: 2ª edición, 1998.

un cinema para turrar do carro colectivo e non se encirra sobre si. Pon o seu traballo especializado ao servizo do colectivo, da empresa máis nobre que coñeceu a humanidade: aquela que comezara no século XVIII coa toma da Bastilla e aínda está por rematar. Finalmente, Alea leva a cámara ollo de Vertov ao rexistro da realidade cubana, mudando o cinema en ferramenta, esquecendo as andrómenas intencionadas da arte pura, porque en *Memorias do subdesenvolvemento* actúa un cinema impuro, imperfecto, un cinema no que “o conxunto de posibilidades xeradas pola historia operan subversivamente” a prol de abrogar a explotación do ser humano polo ser humano. E non outra cousa ten de ser pensada xunto ao cinema.

Daniel Salgado

Universidade de Santiago de Compostela

Bibliografía

Fernández, M. A., *Carlos Velo. Cine e exilio*, Vigo: edicións A Nosa Terra, 1996.

Sadoul, G., *Diccionario del Cine. Cineastas*, Madrid: edicións Istmo, 1977.

VV.AA., *El cine: ¿cultura o negocio? Por un colectivo de cineastas comunistas*, Madrid: Castellote editor, 1977.

VV.AA., *El cine de Salvador Allende*, Valencia: Fernando Torres editor, 1976.