



**HAL**  
open science

“ **Cinéma et Révolution : Memorias del subdesarrollo de Tomás Gutiérrez Alea –1968-** ”

Nancy Berthier

► **To cite this version:**

Nancy Berthier. “ Cinéma et Révolution : Memorias del subdesarrollo de Tomás Gutiérrez Alea –1968- ”. En Torno a las Antillas Hispánicas. Ensayos en Homenaje al Profesor Paul Estrade, Puerto del Rosario, pp. 565-575, 2003. hal-04648693

**HAL Id: hal-04648693**

**<https://hal.science/hal-04648693v1>**

Submitted on 12 Aug 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

CINE Y REVOLUCIÓN: *MEMORIAS DEL*  
*SUBDESARROLLO* DE TOMÁS GUTIÉRREZ ALEA (1968)

NANCY BERTHIER  
(Universidad de París IV, Sorbonne)  
Traducción al español de Sonia López

La bio-filmografía de Tomás Gutiérrez Alea, el director de cine cubano más conocido hoy en día, se identifica con un período histórico preciso: el de la Revolución que se impone el primero de enero de 1959, después de la huida del dictador Fulgencio Batista y la entrada de los «barbudos» en La Habana. Entre su primer largometraje (*Historias de la Revolución*, 1960) que es también la primera película producida por el nuevo régimen, y su última obra *Guantanamera* (co-dirigida por el cineasta Juan Carlos Tabío, en 1995), sus doce largometrajes de ficción se dedican incansablemente a la revolución, sea en la forma de la exaltación (*Historias de la Revolución*), del análisis crítico (en *La muerte de un burócrata*, 1966; *Memorias del subdesarrollo*, 1968; o *Fresa y chocolate*, 1993), o, de manera más indirecta, en sus películas históricas que andan buscando los antecedentes revolucionarios del pueblo cubano (*Una pelea cubana contra los demonios*, 1971; *La última cena*, 1976). Más allá de la diversidad de los géneros cinematográficos que practica o de los temas que trata (burocracia, machismo, homosexualidad, etc.), esta puesta en escena de una revolución a la cual se adhiere plenamente desde un punto de vista ideológico, es el denominador común de su carrera. Tomás Gutiérrez Alea es un artista decididamente comprometido. En los textos que ha publicado a lo largo de su trayectoria y que constituyen el complemento teórico de su práctica de cineasta, su sentido de la responsabilidad social y por consiguiente política se afirma incesantemente: «El cine es un arma ideológica del más grueso calibre»<sup>1</sup>, declara, como un eco lejano de la célebre afirmación de Mussolini: «El cine es el arma más fuerte». Y lo volverá a afirmar poco tiempo antes de su muerte, en una entrevista concedida a José Antonio Évora:

---

<sup>1</sup> *Cine cubano*, n.º 2, 1960.

Nunca he dejado de tener conciencia de mi responsabilidad como creador de algo que —es el caso de una película— puede influir sobre tanta gente, y ese sentido de la responsabilidad, más que abrumador, llega a veces a ser paralizante<sup>2</sup>.

Sin embargo, en ningún momento de su obra, en su vertiente ficcional, esta compromisión será sinónima de propaganda en el sentido estricto de la palabra:

No me interesa un cine puramente de propaganda política porque es algo circunstancial, que solamente funciona en el momento de la arenga y no opera en un público amplio ni en todo momento<sup>3</sup>.

La propaganda, en su sentido clásico es, en efecto, fundamentalmente afirmativa y no admite otra versión de la realidad (y de la verdad) que la que enuncia. La relación que establece con el destinatario es convencerle y apagar su conciencia crítica. El cine de Alea se caracteriza a la inversa por su naturaleza fundamentalmente interrogativa. No se trata de convencer al destinatario imponiéndole un discurso de autoridad sino más bien de abrirle los ojos, de despertar su conciencia crítica, como lo analizó en su obra teórica, publicada en el año 1984 y precisamente titulada *La dialéctica del espectador*. En el presente estudio, hemos decidido detenernos en una de sus películas más representativas en cuanto a la reflexión sobre la relación entre cine y revolución, *Memorias del subdesarrollo*, «un filme sobre el compromiso y un filme comprometido»<sup>4</sup>.

\*\*\*

Aeropuerto de La Habana, 1961: Sergio, intelectual burgués, se despide de su familia y de su ex-mujer, que parten a Estados Unidos huyendo de las nuevas condiciones de vida impuestas por el nuevo régimen. Él ha decidido quedarse en la capital cubana para «ver qué pasa». Desde ese momento, la cámara va a seguir sus solitarios vagabundeos por la ciudad a lo largo de todo un año, hasta octubre de 1962, fecha de la crisis de los misiles. En tanto que antiguo propietario, Sergio continúa viviendo de las rentas que le procuran sus bienes inmuebles en su lujoso apartamento burgués de casi trescientos metros cuadrados, situado en un precioso barrio de La

---

<sup>2</sup> José Antonio Évora, *Tomás Gutiérrez Alea*, Madrid, Cátedra, col. Signo e imagen, 1996, p. 65.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>4</sup> Fernando Pérez, *Pensamiento crítico*, n.º 42, La Habana, 1970.

Habana. Desde ahí, con su telescopio, observa la ciudad y sus metamorfosis al compás de la revolución todavía reciente. Tratando de recuperar su frustrada vocación de escritor, consigna sus reflexiones en forma de diario personal con su máquina de escribir: analiza la situación, trata de comprender, recuerda el pasado, critica el presente. ¿Qué es la Revolución? ¿Qué es un intelectual? ¿Cuál es su grado de compatibilidad? Pero Sergio, en su búsqueda de identidad, queda al margen de la dinámica revolucionaria y persiste en una existencia determinada por unos valores de clase, los del individualismo burgués: habiendo seducido a una chica del pueblo, trata de modelarla igual que ha modelado a su ex-esposa, a través de los esquemas estereotipados de las revistas de moda. *Memorias del subdesarrollo*, quinto largometraje del realizador cubano Tomás Gutiérrez Alea, adaptación cinematográfica de la novela homónima de Edmundo Desnoes, publicada en 1962, fue una verdadera revelación cuando salió a las pantallas en agosto de 1968, en La Habana.

Cuando por lo demás se hojean los artículos de prensa internacional que cubrieron su estreno, se encuentran los mismos adjetivos elogiosos, de Nueva York a París, pasando por Roma, Londres o Montevideo: «excelente», «formidable», «extraordinaria», «perfecta», «una de las mejores películas de todos los tiempos», llega a escribir David Elliot en el *Chicago Sun-Times* en 1978, mientras que Arthur Cooper declara a *Newsweek* que «*Memorias del subdesarrollo* es sin duda alguna una obra maestra, una película compleja, irónica y sumamente inteligente». Si las anteriores películas de Tomás Gutiérrez Alea ya habían llamado la atención de la crítica internacional sobre la pequeña isla del Caribe, que había llegado a producir films dignos de figurar en una historia universal del cine, gracias a títulos como *Historias de la Revolución* (1960) o *La muerte de un burócrata* (1966), con *Memorias del subdesarrollo*, el interés se convirtió en admiración. Más allá de las alabanzas y con el paso del tiempo, está claro que *Memorias del subdesarrollo*, concebida en el contexto específico de una sociedad post-revolucionaria, no es únicamente un film de circunstancia, sino que va mucho más allá de eso. Como señalaba el francés Marcel Martin en la revista *Cine Cubano* en 1979, esto es, diez años después del estreno, «plantea un caso psicológico y moral que es el de muchos intelectuales en un mundo en transformación. Y éste es un tema que tiene un valor y una importancia universales»<sup>5</sup>. Lo que fascina hoy todavía en esta película, y lo que verdaderamente fascinó en su tiempo, es la manera en que

---

<sup>5</sup> Citado por Ambrosio Fornet, *Alea, una retrospectiva crítica*, La Habana, Letras Cubanas, 1987, p. 142.

Tomás Gutiérrez Alea, a través de una estética profundamente original, plantea el problema de la relación, no solamente del intelectual, sino nada menos que del hombre con la sociedad que le rodea, en forma de dilema esencial: ¿solitario o solidario? ¿Distancia o fusión?

Ciertamente, hay que confesarlo, este dilema universal es de particular actualidad en la Cuba de los años sesenta, como puede serlo, de manera más general, en momentos de brutal transformación histórica. La revolución que triunfa en 1959 es una revolución de intelectuales, en el amplio sentido de la palabra. Entre los revolucionarios del primer momento, los *barbudos* que hacen la guerrilla en Sierra Maestra, sus dos figuras emblemáticas —el abogado Fidel Castro y el médico Che Guevara— y muchos otros más, pertenecen a las capas superiores de la sociedad y han reflexionado sobre el destino de su país. Por añadidura, la revolución atraerá hacia ella muy rápidamente a intelectuales venidos de todo el mundo que proporcionarán su apoyo a los cantores del socialismo a la cubana: Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir y muchos otros más, harán el viaje a través del Atlántico. En cuanto a los intelectuales cubanos, muchos se adhieren a la revolución en su etapa inicial. En 1961, una serie de encuentros reúne a escritores y artistas para debatir sobre el estatuto del arte en la nueva sociedad revolucionaria. Fidel Castro pronuncia entonces un discurso que será publicado bajo el título de «Palabras a los intelectuales», en el que garantiza la libertad de expresión artística siempre que no conduzca a la propaganda contra-revolucionaria. En el plano cinematográfico, apenas la revolución se pone en marcha, se crea el desde entonces célebre ICAIC (Instituto Cubano del Arte y de la Industria Cinematográfica) destinado al desarrollo de la industria cinematográfica nacional. El objetivo del ICAIC, además del desarrollo material de la industria cinematográfica, es secundar la revolución, poniéndose a su servicio. Tomás Gutiérrez Alea, jurista de formación, es uno de sus miembros fundadores; el ICAIC le proporcionará los medios necesarios para hacer cine, tras haber luchado bajo el régimen de Batista con sus cortos o medimétrajes (*El Mégano*, 1955), realizados en condiciones difíciles. Al frente del ICAIC, Alfredo Guevara, uno de los compañeros de Fidel Castro, se esforzará por ennoblecer el cine cubano. En este contexto tan particular, sólo algunos años después de la revolución y en un momento fundamental de la historia del régimen en el que, si bien es cierto que se han emprendido importantes reformas, todavía queda mucho por hacer, es concebida *Memorias del subdesarrollo*. Este film complejo, que asimila de forma completamente original las rupturas formales de la historia del cine posterior a la segunda guerra mundial, lejos de reducirse a la representación propagandística y maniquea de la revolución,

ofrece una imagen contrastada y dialéctica de lo que puede significar la ruptura revolucionaria. A partir de la figura de Sergio, especie de antihéroe al margen de la historia, Tomás Gutiérrez plantea cierto número de problemas consustanciales a la revolución.

El realizador cubano elabora su representación a través de una estética heredera principalmente del neorrealismo. El film es neorrealista no en el sentido estricto del término –lo cual sería absurdo afirmar teniendo en cuenta los años que separan su realización de la emergencia de un movimiento fuertemente ligado a la historia– sino en su espíritu. Recordemos que, en sus años de formación, bastante antes de la revolución, el joven Tomás Gutiérrez Alea había ido a pasar dos años en Roma, entre 1951 y 1953, en el famoso Centro Sperimentale di Cinematografia, con algunos camaradas de su generación: Julio García Espinosa o Gabriel García Márquez, por no citar mas que a los más célebres de ellos. En Roma, los cubanos entran en contacto con el movimiento cinematográfico más importante de la postguerra, y lo hacen desde dentro: «en lo que al cine se refiere, declara Gutiérrez Alea, el neorrealismo seguía siendo el movimiento más vital, y yo me sentí, como tantos jóvenes que se acercaban entonces al cine, literalmente arrastrado por esta tendencia»<sup>6</sup>. Del neorrealismo, Titón retiene una enseñanza fundamental: el cine debe reflejar la historia. La historia particular no tiene sentido mas que si se articula con la Historia. Frente a la concepción hollywoodiense, centrada en el individuo, el neorrealismo rompe con un *cliché* representativo de la edad de oro del cine americano. Esa será, por otra parte, una de las características del cine de Tomás Gutiérrez Alea desde su primer largometraje, *Historias de la Revolución*, en el que los protagonistas son utilizados en la medida en que su historia personal remite a una historia que los trasciende y ello, hasta sus últimas películas, como *Fresa y chocolate* donde, a pesar de que los personajes están sumamente individualizados, no interesan al realizador mas que porque su destino particular permite reflexionar de manera crítica sobre la historia. Tanto más cierto, y en mayor grado, por lo que respecta a *Memorias del subdesarrollo*. Empezando por el título del film –que no hace sino retomar el de la novela homónima, *Memorias del subdesarrollo*–, que conjuga la dimensión individual (memorias) referida a un problema más general, el subdesarrollo. El subdesarrollo, en principio circunstancia de naturaleza económica que considera el crecimiento como factor de armonización entre los pueblos, se aborda en *Memorias* sobre todo en sus aspectos socioculturales. Sergio, el personaje principal, vive y

---

<sup>6</sup> José Antonio Évora, *op. cit.*, p. 18.

razona como un *occidental*; su apartamento (su disposición y decoración), sus referencias culturales y su manera de vestirse, están calcados de un modelo occidental, posibilidad debida a sus recursos económicos. Pero está completamente alejado de la realidad de Cuba, y también de la identidad cubana, marcada por un subdesarrollo cuyas huellas rastrea Sergio en el curso de sus vagabundeos. De este alejamiento nace la visión distanciada de Sergio; distanciada y paradójica: él está dentro y fuera a la vez, implicado y extraño a un mismo tiempo. La distancia va a permitir, nada menos que la aproximación crítica que constituye el punto fuerte del film. «Lo que nos interesa, en definitiva, declara Tomás Gutiérrez Alea a propósito de su película, no es reflejar una realidad, sino enriquecerla, estimular la sensibilidad, desarrollarla, detectar un problema. No queremos suavizar el desarrollo dialéctico según fórmulas, representaciones ideales, sino darle una vitalidad agresiva, constituir una premisa del desarrollo mismo, con todo lo que conlleva de perturbación de la tranquilidad»<sup>7</sup>. Ésta será, por otra parte, una de las constantes del cine del realizador oficial del régimen: situar a sus protagonistas al margen de la historia con el fin de revelar los problemas y suscitar el debate. En *La muerte de un burócrata* (1966), por ejemplo, la reflexión sobre uno de los males engendrados por la revolución como es la burocracia, se realiza, no a partir del aparato burocrático, sino de un personaje marginal, el sobrino, marginalizado de hecho por el aparato burocrático mismo y cuya mirada exterior sobre los burócratas propicia un enfoque distanciada y crítico. En su última película, *Guantanamera* (1995), los límites del sistema son abordados a través del personaje de Georgina, interpretada por Mirta Ibarra. La técnica consistente en situar un personaje exteriorizado con relación a un contexto había sido ya utilizada por el neorrealismo italiano. Así, en *Europa 51* (1952) de Roberto Rossellini, la mirada exterior de la protagonista femenina, interpretada por Ingrid Bergman, conduce a problematizar el tiempo histórico y a cuestionar los valores de una sociedad en crisis. Pero la gran diferencia entre el cine italiano del movimiento neorrealista y el cine cubano, y más particularmente el de Tomás Gutiérrez Alea, es que la componente contextual determinada por la revolución complica el enfoque. El cine cubano producido por el ICAIC, explícitamente destinado a corroborar el entusiasmo revolucionario, se inscribe en una dinámica constructiva. Ahora bien, lejos de producir un cine de consenso que sancionara positivamente los logros del régimen, el cine de Gutiérrez Alea mantiene hasta el fin esta distancia, esta ironía fundamental que problematiza cuestiones y obliga a reflexionar so-

---

<sup>7</sup> *Cine cubano*, n.º 45-46.



bre ellas. No se trata ni de adular ni de oponerse, sino de tratar de mejorar a través de una estética que, de acuerdo con la terminología marxista, el mismo Alea calificara de «dialéctica». Es justo esto lo que constituye la gran especificidad del cine cubano post-revolucionario, lo que complejiza el enfoque, ambiguo si se quiere, pero en ningún caso maniqueo:

Hay que defender la necesidad de crítica como una necesidad de la revolución para sobrevivir, proclama Titón en 1988. Si no tomamos conciencia de nuestros problemas, no podemos resolverlos. Para el desarrollo de la revolución es fundamental la crítica de la revolución, y esto no puede confundirse con darles armas al enemigo<sup>8</sup>.

Alea toma prestado del neorrealismo, esta vez en el plano formal, un anclaje en lo «real». Ésta fue la gran revolución estética que introdujo el neorrealismo en la dimensión más amplia de la historia del cine: hacer salir la cámara de los estudios, rodar en decorados naturales, utilizar a unos actores no profesionales. El objetivo era, por una parte, desmarcarse de una estética hollywoodiense que había terminado por quedar fijada en estereotipos con infinitas variaciones, por otra, realizar un cine en principio menos costoso, más flexible con respecto a las precarias condiciones económicas de la posguerra y, finalmente, ponerse al servicio de una mayor autenticidad de la representación. Uno advierte inmediatamente en qué medida podía arraigar la fórmula en Cuba, donde la industria cinematográfica, prácticamente inexistente, no ofrecía la infraestructura necesaria para el cine de estudio y donde las condiciones económicas post-revolucionarias constreñían a la precariedad los procesos de realización de las películas. También desde un punto de vista ideológico está claro que la preocupación por la autenticidad inherente a esta práctica se correspondía con los nuevos postulados revolucionarios. Considerando que el cine debía servir al espíritu revolucionario, se trataba ahora de interrogar lo real en su forma contemporánea e inmediata. Siendo así, *Memorias del subdesarrollo*, film de finales de los años sesenta, adapta este principio a los tiempos que corren y paralelamente se alimenta de la historia reciente del cine para producir como resultado una fórmula cinematográfica original. Tomás Gutiérrez Alea está al corriente de lo que ocurre en Europa, donde también ha vivido, y especialmente en Francia, donde la Nouvelle Vague introdujo gran cantidad de rupturas formales fundamentales. Jean-Luc Godard es uno de los cineastas que él admira, a pesar de considerar demasiado reductora la inclinación elitista de sus films. Titón ha alimentado también su

---

<sup>8</sup> José Antonio Évora, *op. cit.*, p. 126.

reflexión cinematográfica con la consideración de la producción soviética de los años veinte y la lectura de sus teóricos (Eisenstein sobre todo, cuyo libro *El sentido del cine* fue para él decisivo<sup>9</sup>). Partiendo pues de un espíritu neorrealista, va a inscribir su mirada sobre lo real en una estética sincrética perfectamente adecuada a su tema.

*Memorias del subdesarrollo* está enteramente rodada en decorados naturales en La Habana, donde se sitúa el marco de la acción. Sobre todo en exteriores: las calles de la capital cubana son recorridas por la cámara, que detalla la geografía urbana con precisión, con una mirada casi documental: sus grandes arterias diseñadas según fórmulas específicamente norteamericanas, el malecón, la arquitectura, con edificios que apuntan a la vez una historia antigua —como es el caso de los viejos palacios de estilo colonial— pero también a la historia más reciente —como ocurre con los hoteles de los años cincuenta—. La historia contemporánea se muestra sobre las paredes, en carteles con slogans revolucionarios perfectamente descifrables. La cámara se detiene en los interiores como el apartamento de Sergio, abierto a la ciudad desde sus grandes ventanales acristalados. En estos decorados naturales, objetos y personajes completan la impresión de descripción documental: los lujosos automóviles norteamericanos abandonados allí como irónico legado y cuya incongruencia en un contexto revolucionario acabaría siendo, con el paso del tiempo, parte integrante del paisaje urbano de Cuba; los transeúntes en sus vidas cotidianas como filmados al natural con una cámara ligera.

Pero Gutiérrez Alea lleva más lejos aún el juego referencial insertando en su película auténticos «pedazos de realidad» que producen efectos de ruptura narrativa y contribuyen a una estética del *collage* propia del arte postmoderno. Los más evidentes cortes en la continuidad narrativa se dan a través de la inserción, en momentos clave, de imágenes de distinta procedencia: desde imágenes de noticiarios del momento de la crisis de octubre de 1962 a fotografías de la época de Batista. Estas imágenes que remiten a una realidad exterior al relato funcionan como garantía de autenticidad por su dimensión histórica. Recordemos que *Memorias del subdesarrollo* no presenta una realidad estrictamente contemporánea al rodaje del film, sino que se sitúa algún tiempo antes —el tiempo del relato de Edmundo Desnoes, aparecido algunos años antes, sí que es contemporáneo de su contexto de escritura—, a una distancia de casi seis años. Si, evidentemente, el film no puede considerarse relevante con respecto al género histórico, tampoco deja de ser cierto que la diferencia de unos cuan-

---

<sup>9</sup> *Ibíd.*, p. 174: «Fue para mí un libro decisivo».

tos años entre el rodaje y el contexto diegético hace necesaria una demarcación temporal precisa. Alea utiliza las imágenes de los noticiarios como marcadores históricos que contribuyen a la impresión general de autenticidad. El *collage* en sí no es nada nuevo en la historia del cine en 1968; pero el uso que de éste hace Alea es profundamente original: más allá de su función de anclaje histórico, la imagen exportada, la imagen pegada, permite importar un punto de vista diferente, paralelo al de Sergio. En consecuencia, el procedimiento no sólo pone en evidencia el carácter subjetivo de la mirada de Sergio, sino también, a la inversa y por contraste, la especificidad discursiva de las imágenes de actualidad. Pero, a fin de cuentas, será el espectador quien deba juzgar.

La impresión de *collage* es menos nítida –aunque se trate en el fondo de un mismo procedimiento– en otros dos momentos claves del film. Por una parte, cuando Sergio participa como espectador en una mesa redonda sobre literatura. Alea introduce su cámara en una auténtica mesa redonda, filma un debate de verdad que integra en la narración, filmándolo desde el punto de vista de su protagonista, cuyos comentarios incluye en forma de discurso en voz *off*. Por añadidura, uno de los participantes de la mesa redonda es, nada más y nada menos que el autor de la novela adaptada al cine por Alea, Edmundo Desnoes. No se trata aquí de un simple guiño, o, incluso si hay dimensión lúdica, ésta no lo es todo. Pues Alea redobla el procedimiento en otra secuencia, situada en el recinto de la ICAIC: el realizador amigo de Sergio no es otro que Tomás Gutiérrez Alea, que está trabajando en una película que se presentará en forma de collage y que bien podría ser *Memorias del subdesarrollo*. En este caso, los fragmentos fílmicos que el realizador amigo desea integrar en su película están asimismo integrados en *Memorias*: se trata de secuencias de contenido erótico censuradas por el régimen anterior montadas junto con el resto. Sergio comenta irónicamente: «¿y tú crees que te van a dejar montarlas?». Así, el juego reflexivo es complejo. Los múltiples espejos enfrentados a lo real contribuyen a crear un efecto de profundidad –en la representación, a la vez que en los cuestionamientos que conlleva– que es, ciertamente, una de las razones mayores del impacto del film en el momento de su estreno. El coqueteo entre lo real y la ficción produce vertiginosos efectos que remiten al espectador a sí mismo, y, en última instancia, al espectador contemporáneo del momento de salida del film, sea el cubano de agosto de 1968, momento en que se estrenó en la capital cubana, o el norteamericano de 1973, momento en que la película pudo verse en las pantallas neoyorquinas.

El contexto era, en efecto, propicio. Los años posteriores a 1968, correspondientes a un momento en el que, en diversos grados, se experimenta

en el mundo occidental una nueva conciencia moral, sociocultural y política, son años de crisis y de ruptura para los intelectuales. ¿Cuál es el lugar del intelectual en la ciudad? ¿Cuál es su papel en relación a la política? ¿Cuál es la función del arte si se quiere subversivo? Y otras tantas interrogaciones que suscitarían respuestas variadas y contradictorias, pero que harían que, desde ese momento –y a lo largo de los años setenta–, el artista y el intelectual no pudieran actuar y pensar sin posicionarse previamente con respecto a estas cuestiones. *Memorias del subdesarrollo* se hizo eco de estas preocupaciones a través de la figura de un intelectual banal, sin particular envergadura, que vive su crisis intelectual en términos de crisis individual. Está claro que Alea toma posición, que no se identifica con su personaje, construido como antihéroe: Sergio, como le dice Elena, su amante, «no es nadie». No se identifica con el mundo que la revolución ha sentado, pero tampoco añora el régimen de Batista<sup>10</sup>. Él no ha llegado a abandonar su país, a diferencia de su familia, y, después, su mejor amigo. Pero no por ello se compromete, y las últimas imágenes del film son, en este sentido, representativas de un aislamiento que no ha dejado de crecer al hilo de la narración: en el momento de la crisis de los misiles, el pueblo armado resiste, ese pueblo que él observa desde el espacio atrincherado que constituye su apartamento, observatorio que es su último refugio. Sergio es un personaje condenado por la historia. ¿Qué será de él? Alea se guarda muy bien de clausurar su película con lo que podría ser un mensaje. Apela a la autoconciencia del espectador, a su propio juicio. En una primera versión, el guión preveía el suicidio de Sergio como concreción de su fracaso. Juzgada finalmente demasiado «complaciente» por los guionistas, esta solución fatal será reemplazada por un final abierto: «Era más dramático que viviera en esa agonía y dejar la posibilidad de un suicidio, de un infarto u otro fin»<sup>11</sup>.

A pesar del carácter abierto de la película, del sentido del detalle del realizador cubano, o quizás justamente en razón de estas cualidades, que golpeaban ahí donde uno no lo esperaba, *Memorias del subdesarrollo* fue objeto de cierta forma de censura por parte del «enemigo»: Estados Unidos. El 17 de enero de 1974, el *New York Times* informaba a sus lectores de que el Departamento de Estado había rechazado la solicitud de visado hecha por Gutiérrez Alea –y por Saúl Yelín, que debía acompañarlo– para recibir en Nueva York el premio Rosenthal de la Asociación Nacional de

---

<sup>10</sup> «Sergio is suspended between the old and the new», Michael Chanan, *Memories of Underdevelopment*, Londres, Rutgers University Press, 1990, p. 4.

<sup>11</sup> José Antonio Evora, *op. cit.*, p. 35.

Críticos Cinematográficos (2.000 dólares y un trofeo), debidamente invitado por Andrew Sarris. Toda persona que se presentase para recibir el premio en nombre del realizador cubano podía ser merecedor de una condena por violación de la ley de comercio con el enemigo. El escándalo que sobrevino, el carácter absurdo de ese rechazo en un momento en el que, tal y como señalaba el mismo *New York Times* con fecha de 19 de enero, «la *détente* con la Unión Soviética y la normalización de relaciones con la China comunista se consideran con razón como triunfos diplomáticos»<sup>12</sup>.

El incidente venía a confirmar la idea de que, matizado o no, maniqueo o no, el cine –y más ampliamente, el producto cultural–, era percibido como «acto subversivo» (sic) en la lucha entre los dos enemigos ideológicos, Estados Unidos y Cuba, y por ello mismo confirmaba la legitimidad de la utilización política del medio artístico. Tomás Gutiérrez Alea continuó así su carrera de cineasta revolucionario en Cuba hasta su muerte, en 1996. Mantuvo hasta el final la doble exigencia que hizo de él un cineasta internacionalmente reconocido: mostrar infatigablemente desde el interior del sistema sus propios límites, manteniendo criterios de calidad estética que, naturalmente, planteaban problemas de manera matizada y compleja. Solamente con motivo del estreno de *Guantanamera*, Fidel Castro consideró que Alea estaba jugando con fuego. Pero ésta fue la última película del cineasta.

---

<sup>12</sup> Ambrosio Fonet, *op. cit.*, p. 147.