



Diálogos Latinoamericanos
ISSN: 1600-0110
au@au.dk
Aarhus Universitet
Dinamarca

Gustafsson, Jan

Fresa, memorias y hombre nuevo. Sujeto e ideología en Gutiérrez Alea
Diálogos Latinoamericanos, núm. 23, diciembre, 2014, pp. 163-183

Aarhus Universitet
Aarhus, Dinamarca

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16235430011>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

Fresa, memorias y hombre nuevo. Sujeto e ideología en Gutiérrez Alea

Jan Gustafsson

Abstract:

The main aim of this article is to explore the relation between ideology and subject in the work of the Cuban film director, Tomás Gutiérrez Alea. The analysis will be based on two of his major works, *Memorias del subdesarrollo* (Memories of Underdevelopment), from 1968, and *Fresa y chocolate* (Strawberry and Chocolate), 1993. Special emphasis will be put on the socio-political context of these films, i.e. the *Revolution* and its utopian-nationalist discourse and ideology as well as the consequences of this context for the individual and collective Cuban subject. Main conclusions of the analysis are that Alea's criticism of the mechanisms of exclusion created by the Revolution is fundamental and, that it goes beyond the overt criticism of homophobic practices in *Fresa y chocolate* and of the bourgeois subject in *Memorias*. Alea, although positively engaged in the revolutionary process, demonstrates a capacity of fundamental social criticism and an essential ambiguity, in which the abyss between the individual subject and the totality of the Revolution is a central question.

Key words: Cuba, ideology, subject, film, Tomás Gutiérrez Alea, revolution.

El director de cine Tomás Gutiérrez Alea (1928-96), también conocido por su apodo Titón, es sin duda el cineasta cubano de mayor reconocimiento nacional e internacional. Comprometido con el proceso político-ideológico de la Revolución, pero a la vez autor de obra compleja, dialógica y crítica, la discusión y el análisis de su obra ha girado, en gran medida, en torno al problema de su relación con la ideología oficial del país. Amén de algún intento de ver en Alea una especie de disidente (cf. Chanan 1990), la mayor parte de la crítica y la literatura especializada tiende a considerarlo un cineasta leal a la ideología del gobierno revolucionario (Chanan 1990, Santí 1998). A su vez, el propio Gutiérrez Alea ha afirmado muchísimas veces en entrevistas, discursos y otros textos su compromiso, aunque crítico, con el proceso revolucionario (Gutiérrez Alea 1980 y 1987). Una mirada general a su obra, desde *Historias de la Revolución*, de 1960, hasta *Guantanamera*, 1995, confirmará esta tendencia a una visión crítica de la realidad nacional cubana. Esta crítica se ha mantenido dentro de las fronteras de lo aceptado, o sea, ha sido

una crítica que se considera comprometida con el proyecto nacional-revolucionario, o, para parafrasear las tan citadas palabras del *Discurso a los intelectuales* de Fidel Castro (1961), la actitud crítica de Alea ha estado ‘dentro’, y no ‘contra’ la Revolución.

Un tema permanente en el cine de Gutiérrez Alea ha sido la problemática de los procesos sociales que llevan a, o implican cambios profundos. La realidad nacional, histórica y social de Cuba es otro tema, y en la mayor parte de su producción ambos se combinan. Otra preocupación importante es la del sujeto frente a la sociedad, y más concretamente, el sujeto y sus conflictos frente al proceso social, político y cultural de Cuba. En lo que tal vez pueda considerarse dos de los largometrajes más importantes de su carrera y de la historia cinematográfica cubana, *Memorias del subdesarrollo* de 1968 (en adelante *Memorias*) y *Fresa y chocolate* (1993), esta temática está muy presente. En *Memorias* se presenta de forma casi pura en la confrontación del burgués Sergio con la nueva realidad revolucionaria, mientras que en *Fresa* se da en la forma de un diálogo y confrontación entre dos (y más personajes) que representan cada uno su propia versión del sujeto nacional cubano.

La intención de este artículo será analizar algunos aspectos de estas visiones del sujeto en su relación a la vez conflictiva y necesaria con el discurso ideológico hegemónico que constantemente lo interpela y obliga a posicionarse dentro de las posibilidades que da el discurso. Al mismo tiempo se trabaja con la hipótesis de que si bien en la obra de Gutiérrez Alea tiende a manifestarse una crítica social e ideológica leal y comprometida con la ideología y el discurso revolucionarios, también se aprecia en estas dos cintas una crítica más radical, que va hasta, y tal vez trascienda, los límites de esta posición leal.

El análisis tomará su punto de partida en *Fresa y chocolate*. De la filmografía de Alea, esta película es la que más concreta y explícitamente plantea una serie de críticas al proceso nacional-revolucionario, y de estas críticas, la que más explícitamente se presenta es la que se dirige hacia la homofobia. La discriminación y los malos tratos que han sufrido muchos homosexuales en la Cuba revolucionaria, es eje fundamental del argumento y de muchos diálogos de este largometraje. El análisis no prioriza esta dimensión de la obra, sino que buscará algunas en ambigüedades y el dialogismo presentes en esta película elementos para una interpretación también ambigua. La ambigüedad en torno a la época en que ocurre la película y la falta de una solución reconciliatoria entre sujeto marginado e interpellación discursiva, serán argumentos principales para sugerir que existe en *Fresa y chocolate* una dimensión más radical de la crítica que aquella que tiene como objeto las prácticas homofóbicas de las décadas anteriores, sobre todo los sesenta y setenta. A partir de esta lectura y sus conclusiones, se analizará *Memorias* siguiendo una estrategia, parcialmente regresiva, en el sentido de que la lectura de los distintos niveles de *Fresa y chocolate* podría dar pistas adicionales para la

interpretación de *Memorias*. Se buscará identificar elementos para una lectura ideológicamente compleja de Sergio, protagonista de *Memorias*. Así, se intentará demostrar la posibilidad y relevancia de discernir dos lecturas del protagonista, Sergio, y su confrontación con los nuevos discursos y prácticas sociales masivos de la Revolución: por un lado está este protagonista en sus circunstancias y contexto histórico-sociales inmediatamente legibles, es decir Sergio como personaje obsoleto, aunque perspicaz observador, en un mundo nuevo sin cabida para él. Por otro lado se presenta este personaje como sujeto en estado ‘puro’, confrontado de manera casi kafkiana con una realidad para él difícil de comprender o aceptar. La estrategia analítica buscará demostrar, de esta manera, una dimensión más radical en esta obra de Alea que la que puede elucidarse a partir de una lectura más inmediata. Por otro lado debe quedar claro, que tal dimensión se debe al carácter complejo del cine de Gutiérrez Alea, el cual permite muchos niveles y posibilidades interpretativos, en este caso, lecturas muy posteriores al momento de la producción y del argumento de las películas. Tampoco se pretende buscar un ‘Alea disidente’ o un Alea secretamente más crítico o distanciado del poder revolucionario que aquel que él mismo ha presentado; más bien se trata de ver en su obra esas dimensiones posibles de lectura, las cuales permiten la complejidad, calidad y carácter duradero de ella. El problema del ‘intentio auctoris’ (cf. Eco 1999), no es el tema prioritario de estos análisis ni es considerado una especie de prueba definitiva del efecto ideológico de la obra, aunque sí se reconoce la validez de la problemática, sobre todo porque tanto la obra de Alea en su conjunto como, en particular, las dos películas que se aquí se discutirán, han sido objeto de interpretaciones muy variadas, y el mismo director ha intervenido en algunos de los debates surgidos en torno a su obra, especialmente *Memorias del subdesarrollo* por el carácter de clásico y de culto que obtuvo pronto este filme.

Desde el punto de vista teórico, se usará el término ‘discurso’ basado principalmente en la obra de Laclau (2005) y de Laclau y Mouffe (1985), y el concepto de ‘interpelación’ inspirado en Althusser (1993) y en Zízék (1992). He encontrado inspiración en el análisis lingüístico de los pronombres personales de primera y segunda personas de Benveniste (1971) y en el pensamiento dialógico de Buber (1993). Los conceptos de ‘Gran Otro’ y ‘otro generalizado’, de Lacan y Mead, respectivamente, tendrán un uso secundario (cf. Santarelli). Para una discusión del carácter del poder revolucionario cubano, su discurso y formas de interpelación, remito a Gustafsson (2012), y a Leclercq (2004), para una discusión de la narrativa nacional-revolucionaria y el hombre nuevo.

Fresa y chocolate: crítica ‘desde dentro’ y la lectura radical

Arriba he sugerido que una, o *la* temática principal de *Fresa y chocolate* reside en la relación –confrontación, diálogo y conciliación– entre los dos protagonistas, el joven estudiante David, militante comunista que piensa que le debe todo a la Revolución, y Diego, intelectual, religioso, homosexual y, ante todo, muy crítico y escéptico frente al proceso revolucionario del que se considera más bien una víctima (y como se verá, con razón). Por sus características y opiniones, cada uno de estos dos hombres representa una versión del sujeto cubano. Como sujetos, la posición en que el discurso y la ideología del poder los interpela a cada uno es, respectivamente, de ‘dentro’ y ‘fuera’ (de la Revolución), para volver a citar a Fidel Castro¹. David, joven, estudiante, trabajador, revolucionario e ‘integrado’, representa el ideal del *hombre nuevo*, que quiso crear la Revolución. Es el sujeto sin fisuras dispuesto a sacrificarse por la Revolución sin una mínima duda. Diego, en cambio, es marginado por ser lo que es: homosexual, religioso (católico), escéptico, crítico. Un personaje así es susceptible de ser acusado de algo peor todavía, de contrarrevolucionario y de traidor, como efectivamente ocurre o casi ocurre, cuando David y su amigo Miguel, una especie de versión extrema del correcto revolucionario o de David mismo, deciden espiar a Diego con el fin de descubrir sus presuntas actividades contrarrevolucionarias y entregarlo a la seguridad del estado (hecho que no termina de ocurrir). Diego es, a la vez, un apasionado de su país y de su ciudad, La Habana, y es dueño de un acervo cultural tanto universal como (y sobre todo) cubano del que se nutre David en esa educación sentimental e iniciación por las que va pasando en su relación cada vez más amistosa con Diego. Diego rechaza las versiones chatas y estereotipadas de la cultura cubana que ofrece el discurso oficial y el poder, a los que culpa de los destrozos físicos y culturales que sufre el patrimonio cultural verdadero. Diego le enseña a David los tesoros de las letras cubanas, incluyendo las marginadas, de la música popular y culta que ya no se oye, así como las joyas arquitectónicas de la ciudad. David aprende a leer a Lezama, a distinguir entre los edificios descuidados y casi en ruinas detalles y obras de la arquitectura habanera y, sobre todo, aprende a reconocer en el otro a su semejante y a respetar sus valores, en este caso tan auténticos como aquellos que hasta hacía muy poco había considerado los únicos posibles. A lo largo de la relación, se va produciendo un cambio en tanto Diego como David, aunque este cambio es mucho mayor y tiene en todo sentido más trascendencia en el caso de David. Para Diego, David deja de ser el objeto sexual que fue en su primer encuentro, para convertirse en un ser humano real y un amigo,

¹ La insistencia en la famosa cita del ‘Discurso a los intelectuales’ de 1961 no es fortuita. Aunque el tema principal del discurso y de la frase en cuestión –‘dentro de la Revolución, todo, contra la Revolución, nada’– es la libertad intelectual y creativa, la implicación (ya insinuada a continuación en el mismo discurso) va mucho más allá, abarcando en la práctica toda relación del sujeto con el poder (Gustafsson 2005 y 2012).

aun cuando este amigo represente ese poder y discurso que convierte a Diego en un ser marginal. Diego llega a reconocer ante David que la Revolución tal vez no sea un hecho solamente negativo, y si bien da un paso importante en este sentido, su camino y sus valores esenciales cambian mucho menos que los de David. La relación es, pues, asimétrica, cosa que se aprecia en varios sentidos: David es el que llega a conocer un mundo y un tipo de personas que antes no conocía o que para él serían antes simples expresiones de la ‘gusanería’ o ‘escoria’ humana que no cabe ‘dentro’ de la Revolución.

Esta asimetría es importante a la hora de valorar las posiciones e importancia de los dos personajes principales de la película. Hay indicios en la construcción de la trama que apuntarían hacia David como el principal de los dos personajes. Es a David a quien se ve al principio, cuando Diego todavía no ha aparecido, y al final cuando este ya ha abandonado el país. Es David quien se transforma y se convierte en un ‘nuevo hombre nuevo’, distinto al ‘hombre nuevo’ rígido y menos humano que el David del comienzo del filme. Y a otro nivel, que podría ser alegórico, es David el que representa, por su edad y condición, a la Revolución, a esa Cuba nueva que se inicia en 1959, pero que a principios de los noventa aún no termina por cuajar, estando en medio del ‘período especial’. Y gracias a su transformación, puede reconciliarse David con su otro, el que en épocas anteriores (los 60 y 70) fuera marginado y reprimido por uno de esos ‘errores de la Revolución que no son la Revolución’, como diría el mismo David en un diálogo central con Diego. En este sentido se le puede ver a David como el verdadero protagonista, tanto a nivel anecdotico y psicológico-identitario, como a un nivel alegórico, en que David representaría a la Revolución, rejuvenecida, incluyente y conciliatoria. En cierta forma es así como por ejemplo Santí (1998) interpreta la película como una ‘retórica de la reconciliación’ que por tal compromiso con la ideología oficial tendría sus límites tanto político-ideológicos como estéticos. Dicho de otro modo: *Fresa y chocolate* implicaría una crítica, bastante dura y explícita por cierto, de una serie de prácticas de intolerancia frente a la conducta sexual ‘impropia’ y la religiosidad, abogando por una visión más abarcadora e inclusiva de la cultura nacional. Todo ello es, sin duda, el caso. Al nivel más inmediato y visible para el espectador (y el censor) se da esta crítica bastante directa y se aboga por una rectificación (palabra muy popular en Cuba a fines de los ochenta y principios de los noventa) de estos *errores*. El furor que causó la película en su momento, sobre todo en Cuba pero también fuera del país, giró en gran medida en torno a estas ideas. Para los adeptos (de la Revolución) por fin se reconocían y se rectificaban estos problemas, y para los detractores la película constituía otro argumento más para documentar las atrocidades revolucionarias. Y para unos y otros y para muchos más, como el mencionado Santí, *Fresa y chocolate* era una película crítica, pero comprometida (con el proceso revolucionario), como toda la obra de Alea. Para el adepto y optimista la película sería signo de que la Revolución seguía viva

y dinámica y capaz de renovarse, mientras los pesimistas verían en ella otra señal de que el artista puede criticar solamente aquello que el poder ya ha decidido que debe criticarse y solo cuando se permita.

Considerando todavía este nivel y carácter de la crítica de *Fresa y chocolate*, es obvio que la película no hubiera podido producirse y mucho menos exhibirse en Cuba sin un consentimiento más o menos oficial. Por otro lado, si se observa la evolución posterior al momento de la producción y exhibición a la película, se puede apreciar importantes, aunque paulatinos cambios en la actitud oficial frente a las prácticas homofóbicas, la religión y la cultura en general (Rojas, 2006). En este sentido, el filme podrá verse como resultado de unos cambios que ya estaban produciéndose, pero también como un factor dinámico en este proceso, dado el efecto que tuvo dentro y fuera del país para los debates sobre los problemas que plantea.

Reconocido lo anterior, quiero sugerir que *Fresa y chocolate* contiene dimensiones estético-críticas de mayor profundidad que apuntarán hacia un mayor pesimismo y sentido crítico que una primera lectura mostraría. Para eso propongo analizar más detenidamente algunos aspectos en donde se manifiesta una ambigüedad significativa en la película. Primero, el problema del punto de vista y del protagonismo, sobre todo para determinar si es David o Diego, el ‘hombre nuevo’ o su ‘otro’, quien hace al espectador reflexionar. En segunda instancia está la cuestión de la reconciliación, ya mencionada arriba, y sus límites, quedando, como planteado, esta reconciliación nacional más bien como una utopía. El tercer problema reside en la determinación de la época en que transcurre el argumento, sobre todo para determinar si la crítica se dirige hacia prácticas del pasado o si pudiera dirigirse hacia problemas más permanentes o contemporáneos del poder revolucionario. Así, se propondrá una lectura centrada en el problema del sujeto excluido por el discurso del poder, excluido no solamente por ser considerado poco revolucionario, sino como cubano, excluido del espacio nacional simbólico y tal vez geográfico.

Para Santí (1998), David es el verdadero sujeto de la película. Como ya mencionado, es a David a quien se ve al principio y al final de película, cuando Diego todavía o ya no está presente, y David es el personaje que se transforma y se hace un hombre ‘nuevo’ en un sentido más humano y más individual que el del ‘hombre nuevo’ revolucionario. Pero toda esta transformación la inspira y hasta dirige Diego, y la misma consiste, en gran medida, en una asimilación de ideas y gustos de Diego. La poesía y narrativa de Lezama Lima, la música de Cervantes y, sobre todo, una actitud abierta hacia aquellas dimensiones de la sociedad cubana que no entran en los estrictos parámetros revolucionarios de lo aceptable y lo inaceptable. David es, a pesar de su transformación, un personaje relativamente chato. Es joven, inteligente, simpático y algo naif, pero no sorprende ni aporta demasiado al argumento. Diego, en cambio, es el que llama la atención, el que

aporta y el que realmente sufre a lo largo de la película. Los conflictos y cambios de David son, en cierta manera, los de todo joven de su edad: el dolor del amor y el desamor, la iniciación amorosa y sexual, el aprendizaje de un mundo más ancho y ajeno de lo que se imaginaba. Diego es el que aporta este mundo, no solamente a David, sino al espectador mismo, que tal vez tampoco conozca demasiado bien esa ‘otra’ cultura cubana, ajena al discurso del poder y al discurso del turismo (no demasiado diferentes entre sí) y que tal vez no sepa apreciar esos valores y joyas escondidas de La Habana. Es cierto que David puede considerarse el ‘verdadero sujeto’ al nivel formal, y no debe cometerse el error de pensar que por eso hay que identificarse con él (ni hacer lo contrario). En la ‘dialéctica del espectador’ (cf. Gutiérrez Alea 1982) pueden pasar otras cosas, incluso que un espectador machista o homófobo (sea hombre o mujer) quede encantado con el humor, la sabiduría y los matices de Diego, por no mencionar la sobresaliente actuación de Jorge Perugorría, sin la cual la película difícilmente hubiese llegado a la nominación de un Oscar². A ello habría que agregar la importancia, ya mencionada, de la casa de David como el espacio que cataliza los principales acontecimientos, incluyendo las transformaciones de David. Como personaje y por sus razones, Diego es el atractivo principal de la película. Por eso mismo, es difícil no concederle a sus ideas y razones una importancia principal, y estas ideas y razones son, hasta ese momento (1993), probablemente las más controvertidas y críticas expresadas en una película producida y proyectada en la Cuba revolucionaria. La historia de David, aunque en parte perteneciente al pasado y solo reflejada parcialmente en la narrativa de la película, cobra también un interés e importancia mayor que la de David. Y mientras esta es tradicional y de desenlace feliz –el joven comunista amplía su horizonte y se hace mejor hombre y hasta mejor comunista en el mejor sentido de la palabra– la de Diego no. Los proyectos suyos tienden a fracasar, no por falta de valor –en ambos sentidos de la palabra– sino más bien por exceso: a Diego lo que le importa son los valores artísticos verdaderos, y no que una obra transmita valores revolucionarios, y él tiene el valor de luchar por tales principios en un ambiente adverso donde la mayoría claudica por conformismo o por cobardía, tal como ocurre con su amigo artista Germán. Justamente la voluntad, el valor y los principios de Diego –obvios ejemplos de valores revolucionarios– lo condenarán finalmente al exilio. No se va de Cuba por homosexual, ni por religioso ni por ser intelectual alternativo, sino porque lucha por sus derechos de ser eso y todavía tener un espacio en la nación. Siendo así, *Fresa y chocolate* no criticaría sola y simplemente la persecución e intolerancia que sufren los homosexuales y los que piensan de forma distinta, sino que la Revolución misma, o al menos muchos de sus adeptos y dirigentes, traiciona sus propios principios. El mismo David insinúa en el diálogo con Miguel a que se ha hecho referencia arriba que sea así,

² Por mejor película extranjera, en 1994.

cuando le dice a su compañero que Diego o sea ‘el maricón’, ‘tiene más valores y principios de lo que tú te imaginas’. El pecado principal de Diego no consiste en su diferencia, sino en su insistencia en que esas diferencias no lo descalifican como cubano, implicando así que la Revolución no puede ser dueño exclusivo del sujeto nacional. Tal crítica sería mucho más radical –y ‘revolucionaria’– que la que se dirige más específicamente a las prácticas homofóbicas e intolerantes del pasado.

De lo anterior se desprende que la reconciliación, a nivel alegórico, por fuerza ha de implicar la inclusión de Diego y sus valores en el espacio nacional, discursivo y geográfico. Pero como ocurre lo contrario, que Diego parte al exilio, la reconciliación que menciona Santí (1998) se da a nivel anecdótico entre dos cubanos, pero al nivel simbólico-alegórico no. Diego, si bien no el protagonista formal, sí el personaje central y principal, fracasa por la incomprensión y represión de la que es víctima; su proyecto, el de una nación y poder incluyentes y abiertos, fracasa con él, aunque quede como utopía, tal como lo es la Revolución misma, y así como posibilidad futura.

Este hecho, el de la posibilidad futura, es tan importante como lo es comprender la radicalidad de la crítica ideológica. Como es habitual en la obra de Alea, el mundo fílmico-narrativo no cierra, sino al contrario, abre perspectivas. Y en *Fresa y chocolate* las perspectivas que quedan abiertas son, por un lado, la posibilidad de una crítica más radical que la que resulta más inmediatamente visible, y por otro, la perspectiva de que tal crítica no tiene, tampoco, la última palabra, porque si esta crítica es tomada en serio la Revolución puede volver a ser revolucionaria y dialógica.

Para considerar el alcance de estas sugerencias, queda otro problema, el de poner fecha al argumento de la película. ¿A qué momento histórico pertenece esta obra, a un pasado, que la hará más ‘digerible’ a la censura, o a un presente, que hará más radical la crítica? Nuevamente, ‘Titón’ (Gutiérrez Alea) resulta ser un maestro de la ambigüedad productiva. *Fresa y chocolate* tiene muchas escenas callejeras (de La Habana), pero estas no permiten determinar con precisión el momento de la acción. No parecen haberse hecho modificaciones sustanciales en la escenografía, ni de la calle ni de interiores, para sugerir una época específica. El decorado urbano, los edificios, la ropa que llevan los actores, tampoco. Ni siquiera los automóviles, que en muchísimas películas sirven como indicador bastante exacto de un decenio o quinquenio, hasta de un año, sirven en este caso. Uno de los resultados del socialismo cubano ha sido que ni la ciudad como tal, ni sus edificios, ni el parque automovilístico hayan sufrido transformaciones tan rápidas como para poderlos usar como método para determinar una fecha. El desgaste –y las maravillas– urbanos se manifestaban a fines de los setenta y a mediados de los noventa, y los mismos automóviles norteamericanos y europeos pre-sesenta y Ladas y Moscovich post-sesenta recorrían las calles cubanas. De hecho, la indicación más explícita de una fecha se da cuando David, tras haber visitado a

Diego, regresa a la residencia estudiantil, donde se encuentra con Miguel, quien está viendo una película en una sala de proyección. La cinta que se ve es un fragmento de un documental noticiero –probablemente de Santiago Alvarez– de los que en Cuba se proyectan, o se proyectaban, en cines y salas de proyección antes de verse un largometraje. Lo que está mirando Miguel y un grupo de estudiantes, y que verá David al entrar –y el espectador con él– es una noticia sobre la (presuntamente reciente) victoria sandinista en Nicaragua, la cual, como se sabe, ocurrió en julio de 1979. Así, la fecha más probable de la acción sería fines de 1979 o a principios de 1980. Como en la película misma hay mención de las UMAP³ como a un hecho ya del pasado que todo el mundo censura como ‘error’, y como la fecha indicada del argumento principal parece ser alrededor de 1980, podría llegarse a la conclusión, con Santí (1998) y otros, de que *Fresa y chocolate* es crítica, pero desde una posición segura y cómoda, sancionada por la censura explícita e implícita. Lo que más se critica son hechos que tuvieron lugar en los sesenta, y la película misma muestra cómo ya era posible discutir estas cosas unos doce años antes de momento de su producción y proyección. A la vez, el filme mismo sería testimonio de que estas cosas no solamente pertenecen al pasado, sino que es, o era, a principios de los noventa, perfectamente posible discutir y criticarlas. Aceptada esta fecha del argumento, sería posible incluso minimizar la importancia de la dimensión crítica radical que he propuesto en lo anterior. Todo pertenecería al pasado y la Revolución ha sabido rectificar los errores.

Sin embargo, como indicado, hay una ambigüedad importante. Primero, como la escenografía general no permite determinar fechas claras y como hay ausencia (casi) de otros indicadores, el documental inserto sobre la caída de Somoza podría ser más antiguo, aunque su relevancia parece ser justamente la de ser indicador de fecha y no una simple coincidencia, sobre todo porque en Alea esas coincidencias son muy raras, y debe concluirse que su función más probable es la de ser indicador de fecha. Pero en un momento de la película hay otro elemento que parece completamente irrelevante para el argumento principal. Una tarde David, subiendo la escalera del edificio donde vive Diego, oye un ruido raro que procede de otra escalera del mismo edificio y ve una escena a todas vistas y a (casi) toda lógica extraña: tres hombres luchan por subir una puerca grandísima por la escalera, aparentemente con el fin de que entre en una casa. Para un espectador que no conoce la Cuba del período especial, y en particular el primer quinquenio de los noventa, parecería una escena absurda, tal vez inspirada en alguna película de Buñuel, a quien admiraba Alea. Pero para el espectador que conoce la situación de hambre que sufría la isla en esa época, la de la producción del filme, no sería un hecho tan raro. Para solucionar los problemas de hambre y a veces para ganar

³ Las UMAP (Unidades Militares de Ayuda a la Producción) eran campos de trabajo forzado adonde eran enviados homosexuales, hippies y otros sujetos que ‘necesitaban educarse’. Funcionaron entre 1965 y 68.

dinero, mucha gente criaba gallinas u otros animales, incluso puercos, en sus apartamentos de la ciudad. Aquello de tener un puerco en la bañera se convirtió, si no en una práctica común, al menos en un mito urbano de que era perfectamente normal. Como la escena parece superflua e irrelevante, debe encontrársele otra explicación, y la única convincente parece ser, como en el caso del documental sobre Nicaragua, la de ser indicador de fecha. Según esta hipótesis, tendríamos dos indicaciones de fecha contradictorias entre sí. Es difícil imaginarse que eso se deba a un error o que sea una casualidad. Más que una confusión, parece, como he sugerido, una ambigüedad ‘productiva’. Productiva, porque permite la doble lectura del argumento y de las críticas manifestadas en la película. A un nivel tenemos la línea interpretativa que ve en David al personaje principal, que manifiesta una crítica explícita y bastante directa de las prácticas homofóbicas e intolerantes de décadas anteriores y, que aboga por una reconciliación entre cubanos para que la Revolución, así, salga fortalecida. A otro nivel se da una lectura más inquietante: el personaje central es Diego, y su drama y su fracaso son el drama y el fracaso de Cuba y de la Revolución, y este drama y este fracaso no son del pasado, sino que tienen lugar aquí y ahora, y si alguien dudase de eso, ahí está la puerca en la escalera para demostrar el presente habanero y cubano de *Fresa y chocolate*. Pero a esta segunda lectura debe agregarse que la crítica de Alea, aunque bastante radical, no es destructiva y derrotista. Pese al fracaso de Diego, o sea su exilio, y pese a las mezquindades, las mentiras y traiciones, el amor, la amistad y el futuro se imponen al final, y la amistad de Diego y David aun a este nivel podrá interpretarse como una reconciliación de la Revolución con sus sujetos excluidos, solo que tal reconciliación no se ha dado aún (a principios de los noventa), siendo por lo mismo una utopía en el sentido de un hecho social (colectivo) deseable y deseado que podrá o no producirse, pero que existe en el ámbito del deseo colectivo.

Memorias del subdesarrollo: el sujeto en conflicto interior y exterior

En *Memorias del subdesarrollo*, Alea presenta a un hombre solo y bastante aislado en el personaje de Sergio, antiguo dueño de una mueblería (hasta que esta fue expropiada), que vive en un departamento de lujo en uno de los mejores barrios de La Habana –una zona del Vedado frente al mar– después que su familia y amigos, incluyendo su esposa, han abandonado el país. Pese a haberse dedicado antes a los negocios, Sergio tiene, y siempre tuvo, inquietudes intelectuales. Desde adolescente desea escribir, y con el ocio que le permite la nueva situación –percibe una renta sin trabajar– puede hacerlo. Su monólogo, que constituye parte de la narrativa de *Memorias*, es formado por lo que va escribiendo. Pero ante todo es un observador de su entorno, incluso en el sentido más directo, pues en su gran balcón-terraza tiene instalado un telescopio por el que mira la ciudad desde arriba.

Basada en la novela corta homónima de Edmundo Desnoes, *Memorias* es narrada tanto con la objetividad de la cámara como por el monólogo del protagonista, y las dos líneas narrativas constituyen un interesante juego de complicidades, contradicciones y complementos. No cabe duda de que esta película, igual que *Fresa y chocolate*, tiene un compromiso con el proceso político de Cuba y con la Revolución, el cual se discutirá a continuación. Pero también deseo sugerir la posibilidad de una lectura ‘anacrónica’ de *Memorias* que permita tomar en cuenta el análisis de *Fresa y chocolate*, sobre todo en el sentido de ver un cierto paralelo – aunque importantísimas diferencias también– entre el drama de Sergio en aquella y el de Diego en esta. No deseo con ello proponer que Sergio sería un antecedente directo de Diego, ni que los conflictos de uno y otro sean los mismos, solamente que si comprendemos el alcance y la tragedia del drama de Diego, habría posibilidad de una lectura retrospectiva de Sergio en que lo veremos como algo más que un burgués perdido en la vorágine de una revolución popular. Este breve análisis no abarcará, por tanto, la película en su totalidad, sino que se centrará en los elementos que más claramente se relacionen con la problemática del sujeto frente a lo social, y en este caso un sujeto solo y aislado frente a un mundo y un poder político en proceso de cambio rápido y radical, aunque también puede verse en Sergio una tragedia que trasciende su momento histórico, la tragedia del sujeto incapaz de reconocer al otro y de reconocerse en el otro. Como en el caso de *Fresa y chocolate*, se trabajará a partir de la hipótesis de que será posible y fructífero discernir dos niveles de reflexión y crítica ideológicas en la obra, una de lectura relativamente inmediata y de implicaciones político-ideológicas bastante claras, y otra lectura que apunta hacia reflexiones más abstractas. En el primer caso la implicación político-ideológica tenderá al optimismo y el compromiso revolucionario, mientras que la segunda lectura da lugar a reflexiones más escépticas.

Memorias es, como ya dicho, una película que ha llamado la atención tanto por sus cualidades estéticas como por sus (reales o potenciales) implicaciones éticas y políticas y es, además, una obra que hasta hoy sigue causando interés por una y otra de estas dos dimensiones. Santana Fernández de Castro (2010) da cuenta de este interés y del aparentemente inagotable potencial de tanto el filme como la novela en que se basa, esta última reeditada varias veces, la última en 2006.

Todo análisis de *Memorias* –tanto de la novela de Desnoes como de la película de Alea, o de ambas en conjunto– se centra, casi por fuerza, en el sujeto central y casi único de la obra, Sergio. Sergio, de hecho, es deudor de una tradición literaria del sujeto solitario, existencial y defensivo frente a un mundo siempre estúpido y hostil, según este mismo sujeto. Santana Fernández de Castro (2010) muestra convincentemente esta herencia, cuyo primer y tal vez más importante antecedente sería *Memorias (o Apuntes) del subsuelo*, de Dostoievski, cuyo propio título (en español) guarda obvia semejanza con el de la novela de Desnoes. El mismo

Desnoes (2006) reconoce explícitamente la influencia de *El extranjero* de Camus e incluso del *Lazarillo*.

Obviamente, tal lectura es adicional a la más inmediata, la de Sergio como sujeto histórica y socialmente específico en su entorno asimismo particular. Con esta doble lectura, estamos frente a dos *Sergios* de función estética y ética diferenciada, hecho no siempre reconocido por la crítica. A un nivel está Sergio como sujeto histórico y circunstancial y a otro nivel se encuentra un Sergio que por la tradición literaria y por la intensidad y trascendencia del personaje y su discurso se identifica como sujeto enajenado, enfrentado a su entorno que él critica y rechaza, dándose cuenta de la mezquindad y el absurdo de sus semejantes, y tal vez también del discurso, las instituciones, el mundo socialmente construido.

El primer Sergio tiene una historia específica en un contexto histórico concreto: intelectual ‘europeizante’ de clase media alta en medio del ‘cataclismo social’ que es la Revolución en sus primeros años. Este Sergio contextualizado se halla en una posición privilegiada y a la vez de víctima, en parte por sus propias decisiones: reniega de su antigua condición de clase media alta, de la frivolidad, superficialidad y estupidez de sus semejantes (padres, ex-esposa, antiguo mejor amigo) y se alegra de la venganza histórica que convierte a estos privilegiados y hasta verdugos en víctimas y expatriados. Al mismo tiempo no acaba de insertarse y menos integrarse en la nueva realidad social de la que es asiduo y a veces perspicaz observador, pero que no acaba por comprender ni asimilar. No comprende bien el nuevo lenguaje que se apodera de la calle, los lemas revolucionarios, la conversión de La Habana –que fuera ‘el París del Caribe’– en una chata ‘ciudad de provincias’ donde la gente es ordinaria y viste mal, donde hay cada vez menos cosas interesantes en las tiendas, y, a medida que avanza la narrativa, no comprende y le aterra la actitud despreocupada de la gente que se va vistiendo de milicianos para enfrentar al enemigo durante el período de ambiente bélico del verano y otoño de 1962, antes de y durante la crisis de octubre, con la que culmina y finaliza la acción de la obra. Este Sergio fracasa como sujeto, principalmente por su condición de clase y sus circunstancias, y en segundo término por su incapacidad de actuar y cambiar, de revolucionarse a sí mismo, como lo hacen muchos otros sujetos-héroes literarios de los años 60 y 70 cubanos⁴. Visto a este nivel solo, Sergio es un protagonista-narrador-testigo interesante y estéticamente muy útil por ser testigo perspicaz y crítico de la sociedad antigua, que se está extinguiendo junto con la clase a que él pertenece, tanto como de la nueva, que se va formando sin incluirlo a él. Sergio se queda atascado en su –

⁴ Así ocurre con los protagonistas de otras dos novelas de Desnoes: *No hay problema* (1961) y *El cataclismo* (1965), o con Luís en *Los muertos andan solos* de Juan Arcocha (1962) por mencionar tan solo algunos ejemplos de la época. Paradigmático en este sentido será, probablemente, el *Enrique* de *La consagración de la primavera*, de Carpentier (1978), cuya rebeldía temprana y rechazo de los valores burgueses encuentran su sentido pleno al regresar este protagonista a la Cuba revolucionaria.

interesante y relevante, pero al final vana— crítica del ‘subdesarrollo’ como una especie de enfermedad social y mental endémica (más que condición económica) de lo cubano. Esta crítica no excluye, sin embargo, atisbos de nacionalismo anticolonialista, como cuando Sergio evalúa la actitud de Hemingway ante lo cubano y ante su criado cubano negro: “*El colonizador y Gunha Din. Hemingway debió haber sido un tipo insoportable.*” Y aunque Sergio se ve colocado, hasta físicamente, en su alto edificio, por encima de sus paisanos, no se excluye a sí misma de la condena de lo cubano y, por ende, el subdesarrollo: “*Soy un cubanito de mierda.*” Cabe apuntar, entre paréntesis, que la anécdota del criado negro de Hemingway, convertido en guía de la casa de Hemingway (convertida en museo), tiene su parangón irónico en otra escena, que representa un encuentro de debate entre escritores en que participa el mismo Edmundo Desnoes junto con Angel Viñas, Gianni Toti y René Depestre. Esta mesa redonda es moderada por Salvador Bueno. La escena es ‘real’, o sea que es un evento cultural grabado y reciclado en la película. En el encuentro, Desnoes lee al público un texto suyo, en que el escritor se autodeclara ‘negro’ tras haber vivido en Estados Unidos: *Ahora sé que aunque parezca anglosajón y protestante, soy en realidad un negro sureño*, declara Desnoes en el encuentro, a la vez que un empleado negro del lugar –tal vez la Casa de las Américas– va sirviendo agua o refresco a los participantes con una actitud casi exagerada de humildad. El mensaje parece claro y a la vez ambiguo: Desnoes y otros intelectuales, pese a su declarada fe revolucionaria, están aún muy lejos, y por encima de ese pueblo para quien se hace la Revolución. Pero esta, la Revolución, está todavía lejos de lograr la meta de borrar las distinciones de raza y clase. La escena de la mesa redonda se encuentra en la novela (en sus versiones posteriores a la película) y en el filme, pero sin el detalle del empleado negro en aquella. El detalle es, además, ejemplo de la técnica e intención dialógicas de Alea, logradas en varios casos mediante un contrapunteo entre trama general o el discurso de Sergio, por un lado, y por otro la objetiva e indiscreta narración de la cámara.

El análisis de Sergio como sujeto circunstancial señala, como dicho, un fracaso que puede interpretarse a nivel personal como resultado de su incapacidad de adaptarse a la nueva sociedad revolucionaria, pese a que opta por quedarse en ella en vez de seguir a los de su clase y condición. También puede verse este fracaso como *ejemplar*, en el doble sentido de caso singular y de escarmiento: el fracaso de Sergio se debe más que nada a que pertenece a una clase, una época y una visión del mundo destinadas a desaparecer en el cataclismo que dará lugar a la nueva sociedad, a la utopía que nace. A este nivel histórico-circunstancial, Sergio podrá sobrevivir como sujeto solamente si toma una postura frente al ‘cataclismo’⁵, y la interpretación de él y de la película (e incluso la novela) dependerá en gran medida

⁵ El término ‘cataclismo social’ fue usado por Fidel Castro para definir la Revolución, y *El cataclismo* es el título de otra novela de Desnoes (1965).

de la postura que se tenga ante los hechos históricos que constituyen el contexto, o sea la Revolución. Quien interpreta a este nivel *Memorias* como una obra básicamente crítica a la Revolución, no solamente lo hará en contra de la declarada intención de Alea, sino que comete, según este director (Gutiérrez Alea 1980), el error de identificarse con el personaje en vez de analizarlo.

El otro Sergio, en cuanto sujeto casi ‘puro’, es antes que nada un ‘yo’ (cf. Gustafsson 2004). En la novela no se usa el nombre del narrador –su apellido (Malabre) aparece una sola vez– y en la película muy contadas veces se oye el nombre, Sergio, y solamente dos el apellido (Carmona Bedoya, en la película). En todos los casos es por la interpelación. Este yo-físma nos acerca al tipo de sujeto literario que tiene los antecedentes ya mencionados en Dostoievski y Camus, entre muchos otros. Este narrador-sujeto-héroe es solitario, trágico y fracasado por su misma condición: en cuanto ‘yo’ casi puro y observador no participante del mundo que lo rodea no puede realizar la otra dimensión fundamental del sujeto, que es social y dialógica (Bajtín 1997, Holquist 1990). Semejantes indagaciones en el carácter dialógico del sujeto son las del lingüista Benveniste (1971) y el pensador Buber (1993), para quienes el ‘yo’ no es hecho y palabra en sí, sino parte de un ‘yo-tú’ y ‘tú-yo’; el sujeto, así, solo existe plenamente en el diálogo con el otro, el otro real y humano. Esta condición, la de ser un sujeto (demasiado) puro es la verdadera tragedia de Sergio, pues esta tragedia trasciende su condición histórica y circunstancial y convierte a Sergio en un ser fracasado donde y cuando quiera se encuentre. Para Sergio, la gente que lo rodea no lo comprende a él y todos viven enfrascados en el subdesarrollo mental. Intenta cambiar a Laura, su esposa, así como a Elena, su joven amante. ‘Ella no me ve’, dice él sobre Elena, y también se queja de la incomprensión de que hicieron gala Laura, Pablo (el amigo de antes) y sus padres, pero queda muy claro que Sergio, pese a su inteligencia, o bien como producto mismo de ella, no puede ni quiere acercarse a los demás en una relación dialógica en que acepte su humanidad. No intenta buscar tras la frivolidad de la jovencita Elena, tras los gustos pequeñoburgueses y extranjerizantes de Laura o tras los argumentos sabihondos y mediocres de Pablo una dimensión verdaderamente humana en los otros más cercanos. De hecho, el insípido diálogo que mantiene con dos burócratas de la Reforma Urbana que vienen a registrar su lujoso apartamento, tiene más de respeto mutuo que cualquiera de los que mantiene con Laura, Pablo o Elena. De hecho, lo impresionan más las interpelaciones del discurso (cf. Althusser 1993, Zizek 1992) o sea, dimensiones discursivas e institucionales –y potencialmente enajenantes– de la alteridad, a diferencia del o/Otro real e inmediatamente humano de Levinas (1993) y otros filósofos de la otredad. Es interesante ver cómo, para Sergio, el único cubano que parece escapar de la mediocridad de subdesarrollo es Fidel, en quien Sergio deposita cierta confianza, pensando que no será ‘así’, o sea que no será un cubano subdesarrollado e irresponsable. Los cubanos reales, independientemente de su condición de clase o

de raza, Sergio mismo incluido pertenecen al subdesarrollo. Lo único que le causa admiración –aunque también temor y desconfianza– es Fidel y la Revolución: “Ahora sí hay un estado en Cuba.” (Desnoes 2006: 38). Lo que ve y pretende comprender Sergio es la dimensión social ‘grande’, el discurso, pero no los seres humanos. Le interesan los cambios y admira ese gobierno que le ha quitado el poder a la clase a que él mismo pertenece, pero en esa relación resulta ser un sujeto enajenado, no simplemente porque el nuevo discurso y estado excluyan a gente como Sergio, sino porque el sujeto solo frente al Gran Otro es un sujeto enajenado.

De esta manera, Sergio es un sujeto solo y excluido, fracasado, a dos niveles: como intelectual de clase media y europeizante que no encuentra cabida en la sociedad revolucionaria, y, como sujeto solo y ‘yo’ puro, enajenado en su confrontación con el estado y la sociedad nuevos y sin el aliciente de la comunicación con otros seres humanos. Aquí se encuentra la gran diferencia entre el Sergio de *Memorias* y Diego de *Fresa y chocolate*. Diego es víctima del Gran Otro, justamente porque intenta ser humano, consigo mismo y con los demás. Y aunque su relación con David, el casi perfecto ‘hombre nuevo’, puede verse como un diálogo entre versiones de la cubanidad (cf. arriba), es también una relación entre dos hombres que en su mutuo diálogo y aproximación se van conociendo y van creciendo como sujetos en su doble dimensión nacional-social y humano-intersubjetivo. Diego fracasa en su intento de incluirse, pero no como ser humano, y su fracaso aparentemente individual es realmente el fracaso del sistema. Sergio fracasa a ambos niveles, pero el sistema, o el Gran Otro, personificado en un Fidel que habla en las Naciones Unidas y manifestado en los preparativos de guerra y la politización paulatina de las calles habaneras, se va imponiendo cada vez más masiva y eficientemente.

Conclusión: Sergio y Diego – dos sujetos y un sistema

Apreciamos, pues, una fundamental diferencia entre Sergio y Diego, aunque también hay importantes semejanzas, sobre todo por ser ambos personajes intelectuales críticos que comparten una profunda preocupación por lo cubano, así como por la condición de aislamiento social que padecen en mayor o menor medida, dada su condición de cubano atípico y alejado del ideal revolucionario. La comparación entre Sergio y Diego no nos permite identificarlos, ni como sujetos histórico-circunstanciales ni como héroes más o menos trágicos. Diego es redimido por su humanidad y capacidad de dialogar con sus semejantes, su tragedia es histórica y concreta y la culpa no es suya, sino de la Revolución, sus dirigentes, su discurso, su versión exclusiva del sujeto nacional. Sergio, en cambio, sí es culpable, a un nivel por su condición de burgués y por su actitud pasiva, a otro por su

incapacidad de reconocer en su semejante la condición humana, única forma de redención. Sergio no intenta ver en ninguno de los seres humanos con quien tiene trato la posibilidad de su propia redención a cambio del reconocimiento del ‘humanismo del otro hombre’ (Levinas 1993). Más bien parece reflexionar sobre la posibilidad de la Revolución como redención, cosa que hace con una mezcla de escepticismo y admiración. A un nivel anecdótico podría imaginarse un Sergio redimido por la Revolución, tal como ocurriera con tantos otros héroes novelescos de la novela revolucionaria (cf. la nota 4). En tal caso, *Memorias* (novela y película) sería una más entre muchas obras de la época que abogaran por los valores revolucionarios mediante un personaje que rompa con las tradiciones y esquemas ideológicos impuestos por su condición de clase para identificarse de lleno con el pueblo, la Revolución y la nación. Pero si *Memorias* ha logrado trascender el momento y el lugar originales de su producción es, entre otras cosas, porque Sergio es un héroe que en su fracaso se cobra una dimensión universal. No ve que su soledad no se debe al mediocre subdesarrollo de sus semejantes, sino a su propia incapacidad de ver en ellos sujetos tan humanos como él. Su fascinación con el proceso revolucionario y sus intentos por comprenderlo se convierten en una especie de estéril compensación de intersubjetividad auténtica entre seres humanos que se reconocen tales. Su admiración por Fidel se debe a que este se alza por encima de los demás, siendo un ser ‘no-subdesarrollado’, lo cual le quita esa dimensión humana que comparten todos los demás. Fidel es el líder, el discurso, el ‘Gran Otro’, no un ser humano. Sergio escucha, aunque con vacilación y temor, la llamada del discurso sin darse cuenta de que el discurso y el Gran Otro no brindan humanidad, sino interpelación ideológica y subjetivación por la fuerza (Althusser 1993, Zizek 1992), independientemente del carácter ideológico específico –capitalista, socialista– del discurso y sus instituciones. La principal tragedia de Sergio es, pues, más universal que circunstancial –rechaza a todo otro humano y real por igual, sea burgués o del ‘pueblo’ y en vez de ser hombre entre hombres es un hombre solo y patético frente a la ideología, el discurso, el Gran Otro.

El hecho de poder discernir dos niveles de interpretación del personaje de Sergio y su historia no debe llevar a que se subestime a uno a favor de otro ni a que se ignore la relación entre ambos. Si la mayor parte de la crítica se ha interesado principalmente por la dimensión histórica de *Memorias*, no debe por otra parte cometerse el error simétrico ahora, a los cincuenta años del argumento principal, de

olvidarla. *Memorias* es una obra que funciona tan bien en su dimensión literario-universal como en la histórico-estética, aunque tal vez la dimensión más fuerte de la trama sea la que trata de la condición solitaria de un hombre –o del hombre– mientras que la otra, la histórica, brinda un contexto que da más relieve y relevancia a la historia⁶. En eso se diferencia a *Fresa y chocolate*, que sobre todo funciona a su nivel de representación estética histórica y específicamente situada. La estética de esta película, incluyendo la construcción de la trama, el uso de montaje, cámara, planos, secuencias y música, es mucho más corriente que la de *Memorias*, hecho que evidentemente se debe a una serie de factores, incluyendo gustos estéticos y posibilidades económicas de cada momento. Pero hace que el filme logre enmarcar y hacer marchar bien la historia específica y que un público bastante amplio, incluso no cubano, pueda disfrutarlo. La dimensión universal presente –la amistad entre un hombre *straight* y otro *gay*, o simplemente una amistad difícil o improbable– no tiene suficiente fuerza y peso en sí, pero ayuda a reforzar la trama concreta, que es la historia de la amistad entre un perfecto ejemplar del ‘hombre nuevo’ y un intelectual excluido y desclasado por las estructuras y discursos de poder de la Cuba revolucionaria.

Si bien, como se ha subrayado, no se puede identificar a Diego con Sergio ni ver en este un antecedente de aquél, lo que sí queda evidente al interpretar *Memorias* a la luz de *Fresa y chocolate*, es que el discurso y las instituciones de poder en una y otra son los mismos. Y donde la mirada de Sergio ayuda al espectador a mirar desde un presente angustioso hacia un futuro de esperanza, el destino de Diego nos habla de unas prácticas y un discurso de poder de ‘ahora’ y de un pasado reciente. En *Memorias* nos colocamos con la doble posición temporal de 1962 (o Año Cuarto de la Revolución), el momento de la acción, y de 1968, el año en que sale la película en los cines. A partir de esta posición se mira hacia el futuro, o sea finales de los sesenta y las décadas siguientes. Arriba se ha discutido la significativa ambigüedad de *Fresa y chocolate*, donde miramos desde un presente no demasiado específico, bien alrededor de 1980, bien a principios de los noventa, hacia atrás y con la explícita inclusión de una serie de prácticas represivas y homofóbicas que pertenecen a las décadas de los sesenta y setenta (y con secuelas mucho más duraderas. En otras palabras, *Fresa y chocolate* echa una mirada crítica a ese pasado que para *Memorias* era un futuro de esperanza, si no para Sergio, sí para Cuba. Y continuando esta línea de argumentación, podrán reconocerse en los

⁶ Esto es, por supuesto, una apreciación personal. Al respecto cabe mencionar la publicación, en 2007, de una suerte de continuación de *Memorias*, la novela de Desnoes (2007), esta nueva titulada *Memorias del desarrollo*. La estructura, el discurso narrativo y el tipo de protagonista son muy parecidos al primer *Memorias*. En el relato de 2007, el narrador-protagonista, sin embargo, se identifica casi por completo con su autor. El hecho de que Desnoes decida escribir y publicar su *Memorias del desarrollo* (que también tiene versión cinematográfica) no decide en sí si la dimensión principal del primero sea la histórica o la universal, ya que ambas están presentes, más bien parece subrayar la solidaridad mutua entre ambas.

sufrimientos y la exclusión padecidos por Diego el escepticismo y los temores de Sergio. Diego, como personaje fuertemente caracterizado a la vez que históricamente situado, es la voz del desengaño y de desenmascaramiento de ciertas prácticas –y tal vez hasta principios– de la Revolución (sin que ello implique que la película en su conjunto sea antirrevolucionaria) y ese desengaño afecta gravemente ese futuro de esperanza (y temor) que contempla Sergio desde su apartamento y a través de su telescopio. Vista a la luz de la crítica que nos brinda Diego, la actitud pasiva, contemplativa y angustiosa de Sergio cobra un significado que trasciende su fracaso como hombre. Colocado en su pedestal físico –su apartamento de lujo en lo alto del edificio Someillán– y psíquico –la soledad elegida por él mismo– por encima de los hombres vulgares, entre los que él mismo se incluye, es un espectador con derecho a la angustia, el temor y la esperanza. La Revolución daría resultados que cumpliesen muchas expectativas positivas, y también dio, como lo demuestra Diego, fundamento a temores y angustias. Sergio, como sujeto solo colocado en la ‘zona de contacto’ entre sus dos dimensiones, es algo más que un desclasado y obsoleto miembro de una burguesía en extinción – es también el sujeto solo que nada puede en sí contra el mundo que lo rodea, pero que –como el intelectual crítico que también lo fue el mismo Alea – nos puede alertar y hacer reflexionar crítica y dialécticamente sobre lo habido y por haber.

Ambas películas tienen como tema central la confrontación de un sujeto solo, cubano, con su entorno, la sociedad y las instituciones revolucionarias. Hay en esta confrontación una similitud curiosa con un elemento fundamental del discurso político revolucionario (y sus prácticas): el que habla de un país solo, pequeño y pobre, aunque digno y valiente, enfrentado a un mundo y unas potencias hostiles. Diego se enfrenta con cierta consecuencia y valentía, Sergio con angustia y expectativa difusas. Este paralelismo se detecta en un momento de *Memorias*, cuando Sergio observa a Fidel Castro en la televisión en un montaje con la grabación original de su discurso en la ONU. Aquí dice Fidel que “*Todos, hombres y mujeres, jóvenes y viejos, ¡todos somos uno en esta hora de peligro!*” Sergio no experimenta ni desea la grandeza de este sentimiento, para él significa simplemente que morirá igual que los demás. El carece de la grandeza, dice, de esa misma grandeza que hace a Cuba enfrentarse a las naciones más grandes y poderosas. “Somos demasiado pequeños para sobrevivir, para triunfar. Demasiado pequeños y pobres.” (Desnoes 2006: 144). Este paralelismo entre su propia confrontación con la sociedad revolucionaria y la confrontación de Cuba con las grandes potencias aparece también, y más explícitamente, en *Fresa y chocolate*. Se da durante un diálogo central entre los dos protagonistas, Diego y David, en la casa de aquél. Refiriéndose a la situación de Diego en la Revolución y Cuba en el mundo, dice David: “Lo que queremos es vivir independiente (sic), hacer lo que nos de la gana. Eso es lo que no nos pueden perdonar. Es lo mismo que te pasa ti, pero a nivel de nación.” En este comentario de David, hecho durante una especie de diálogo

definitivo entre las dos posiciones, se expresa muy claramente esta idea de que la relación que tiene Cuba con el mundo que la rodea y no quiere aceptar su derecho a definir su propio camino es semejante a la que tiene el sujeto (cubano), o algunos de ellos, con el poder nacional-revolucionario, que no da libertad suficiente a este sujeto para definirse. Dicho de otra manera: la libertad que clama Cuba como nación para definirse, debe dar esta misma nación a sus ciudadanos para que hagan lo mismo, dentro del marco de la nación. Diego es un sujeto que se ha definido sexual, cultural, religiosa e ideológicamente dentro de la nación, pero la nación no ha aceptado sus definiciones y él debe abandonarla. Sergio no se ha definido, ni está en condiciones de hacerlo, por eso mira hacia adelante, esperando un espacio brindado para gente como él, o sea sujetos en busca de una vida y un camino por encima de lo mediocre y conforme.

Obras citadas

- Althusser, Louis (1993). *Essays on Ideology*. Verso. Londres.
- Arcocha, Juan (1962). *Los muertos andan solos*. Ediciones R. La Habana.
- Bajtín, Mihail (1997). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI. México D.F.
- Benveniste, Emile (1971). *Problemas de lingüística general*. Gallimard. París.
- Buber, M. (1993) *Tú y yo*. Caparrós Eds. Madrid.
- Carpentier, Alejo (1978). *La consagración de la primavera*. Letras Cubanias. La Habana.
- Castro, Fidel: “Palabras a los intelectuales”. En: *Obras Escogidas*, Tomo I. Ed. Fundamentos. Madrid.
- Chanan, Michael (1990). Introduction. In: *Memories of Underdevelopment*, Series Rutgers Films in Print. Rutgers University Press, New Brunswick.
- Desnoes, Edmundo (1961). *No hay problema*. Ediciones R. La Habana.
- . (1965). *El cataclismo*. Ediciones R. La Habana.
- . (2006). *Memorias del subdesarrollo*. Mono Azul Eds. Sevilla.
- . (2006). *Memorias del desarrollo*. Mono Azul Eds. Sevilla.
- Fornet, Ambrosio (1987). (Selección, prólogo y notas): *Alea, un retrospectiva crítica*. Ed. Letras Cubanias. La Habana.
- Gustafsson, Jan (2005). Mellem jegets tomhed og diskursens ubærlige tyngde. Subjektivitet og interpellation i ”Minder fra underudviklingen”. In: Degrn, Gustafsson og Henriksen, red.: *Subjektivitet, sprog og erfaring*

- i en transkulturel kontekst – Otte bud på en socialhumanistisk forskning.*
Aalborg, Aalborg Universitetsforlag.
- . (2012). The Nation and the Revolution – Techniques of Power and
Interpellation in Revolutionary Cuba. In: Bjerre-Poulsen, Clausen &
Gustafsson (eds.): *Projections of Power in the Americas*. New York,
Routledge 2012.
- Gutiérrez Alea, Tomás (1982). *Dialéctica del espectador*. Ed. Unión. La
Habana.
- . (1980). Memorias de Memorias. *Revista Casa de las Américas* no. 122.
La Habana.
- . (1987). Memorias del subdesarrollo, apuntes de trabajo. En: *Memories
of Underdevelopment*, Series Rutgers Films in Print. Rutgers University
Press, New Brunswick.
- Holquist Michael (1990). *Dialogism*. Routledge. New York.
- Laclau, Ernesto y Mouffe, Chantal (1985). *Hegemony and Socialist
Strategy*. Verso. Londres.
- Laclau, Ernesto (2005). *On Populist Reason*, Verso. Londres.
- Leclercq, (2004). *El lagarto en busca de una identidad*. Madrid, Vervuert
Iberoamericana.
- Nuez, Iván de la (1998). *La balsa perpetua – soledad y conexiones de la
cultura cubana*. Editorial Cassiopeia, Barcelona.
- Peri-Blanes, Jaume (2011). Ironía, ambivalencia y política en Memorias del
subdesarrollo de Edmundo Desnoes. Rilce: *Revista de Filología
Hispánica*, Pamplona. Volumen 27. Julio-diciembre 2011.
- Rojas, Rafael (2006). Ideología, cultura y memoria. Dilemas simbólicos de
la transición. In: Pérez-Stable, Marifeli (ed.): *Cuba en el siglo XXI.
Ensayos sobre la transición*. Editorial Colibrí, Madrid.
- Santana Fernández de Castro, Astrid (2011). *Literatura y cine. Lecturas
cruzadas sobre las Memorias del subdesarrollo*. Universidade de
Santiago de Compostela, Santiago de Compostela.
- Santí, Enrico M. (1998). Fresa y chocolate: The Rhetoric of Cuban
Reconciliation. MLN. Volume 113, Number 2, March 1998 (Hispanic
Issue). Pp. 407-425.
- Santorelli, Matteo (sin fecha): *From Others to the Other: A
Psychoanalytical Reading of George Herbert Mead*.
http://academia.edu/2701230/From_the_others_to_the_Other_a_Psychoanalytical_Reading_of_George_Herbert_Mead

- Soles, Diana R. (2010). Administración de la crítica: tácticas de censores y cineastas cubanos en los noventa. In: Tinajero, Araceli (ed.): *Cultura y letras cubanas en el siglo XXI*. Madrid, Iberoamericana/Verwuer.
- Zizek, Slavoj (1992). *El sublime objeto de la ideología*. Siglo XXI. México D.F