Literatura: Cine: Revolución*

I.

Como la revolución rusa, la cubana dedicó especial atención--desde sus comienzos--a la promoción de las artes. Uno de los primeros, sino el primer, decreto cultural del régimen dió base a la fundación del ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos) en marzo 24, 1959, a menos de tres meses del triunfo de la revolución. En el campo de las letras se suceden otras fundaciones decisivas:

---la creación del suplemento literario, el *Lunes*, del periódico *Revolución*, y cuyo primer director fue Guillermo Cabrera Infante;

---la creación de Casa de las Américas, bajo la dirección de Haydée Santamaría, una de las heroínas de la revolución; entre otras cosas, la Casa publica una *Revista*, cuya redacción está a cargo de Antón Arrufat al comienzo, y también organiza premios anuales en que compiten escritores de todo el mundo hispánico y cuyos jurados son realmente internacionales;

---la fundación de una casa Editora del Estado que dirige en sus comienzos, Alejo Carpentier y en que se publican obras de Robbe-Grillet y Kafka, junto a textos más ortodoxamente revolucionarios;

---la multiplicación de revistas y centros editores de las mismas, desde las ediciones de Casa hasta las del periódico *Revolución*.

Toda esta actividad se hace bajo el signo revolucionario. En unas célebres conversaciones en la Biblioteca, Fidel Castro habrá de definir en una fórmula la "poética" del régimen: "Dentro de la revolución, todo; fuera de la revolución, nada."

Durante muchos años, hasta que estalla la crisis provocada en 1970 por lo que se ha

* A propósito de las dos versiones (literaria, cinematográfica) de *Memorias del subdesarrollo*.

llamado el "caso Padilla", esa "poética" oficial de la revolución cubana fue presentada al mundo entero como ejemplo contra los que profetizaban que el régimen caería en la trampa burocrática que liquidó, durante varias décadas, el arte soviético. El espectro del "realismo socialista" de los tiempos de Stalin y Zhdanov pareció conjurado por esa fórmula de Fidel en la Biblioteca. Explícitamente se dijo y repitió que, dentro del marco político de la revolución, todas las "poéticas" de la vanguardia estaban admitidas: el régimen acogía la experimentación.

Es cierto que hubo algunas crisis menores, como un *primer* "caso Padilla", hacia 1968/69, que se centró en la agria discusión en el *Caimán barbudo*, periódico literario de los jóvenes, de la novela de Lisandro Otero, *Pasión de Urbino*. En ese momento, Otero era uno de los dirigentes de la cultura oficial. Como se sabe, Padilla participó en la discusión negando todo valor a la novela de Otero y elogiando, en cambio, *Tres tristes tigres*, libro sobre el que pesaba (y pesa, creo) en Cuba un silencio total. Otra polémica, anterior, entre José Antonio Portuondo (defensor del realismo socialista) y los jóvenes escritores, tuvo aún menos difusión fuera de la isla. Portuondo habría de conseguir el triunfo de sus tesis marxistas en ocasión del *segundo* caso Padilla. Bajo seudónimo, y escribiendo en el periódico *Verde Olivo*, fue el primero en atacar públicamente al poeta.

Todo esto es sabido, y si lo traigo aquí a la memoria es porque me parece necesario evocarlo, como prólogo, a la doble lectura de dos textos--uno literario, otro cinematográfico--que comparten el mismo título, *Memorias del subdesarrollo*, pero que son (muy naturalmente) distintos. Es contra el fondo de ese "poética" oficial de la revolución cubana que trataré de leer estos dos textos que tanto éxito han tenido dentro y fuera de Cuba llegando a convertirse (para muchos) en el epítome de la nueva novela y el nuevo cine revolucionario.

II.

Edmundo Desnoes publica su novela corta, *Memorias del subdesarrollo*, en la misma editora, Ediciones Unión, en que se había publicado la edición cubana de *El reino de este mundo*, de Alejo Carpentier; esta editora pertenece a la Unión Nacional de Escritores y Artistas Cubanos (UNEAC). Es un volumen delgado (101 pp.) que además de la novela (pp. 7-60), contiene en Apéndice cuatro cuentos. Doy estos detalles bibliográficos porque las ediciones hechas fuera de Cuba suelen omitir los cuentos; también omite los cuentos la versión inglesa, hecha por el propio Desnoes, y que su publicó en Estados Unidos, 1967, con el título de *Inconsolable Memories*.¹

Los cuentos, sin embargo, *son* realmente el Apéndice de la novela: ellos aparecen ligados al texto de la misma por una ficción. Se supone que fueron escritos por el narrador autobiográfico de las *Memorias*. Si se consultan las páginas 32, 39 y 41 de la edición original del libro se verán referencias explícitas que hace el narrador a tres de los cuatro cuentos:

"...mis cuentos inéditos. Algo tengo que hacer mientras esté vivo. Los estuve releyendo. 'Créalo a no lo crea' es como yo veía entonces las cosas, pero no

¹ Citaré siempre el texto de *Memorias del subdesarrollo* por la edición de UNEAC. La versión inglesa fue publicada por The New American Library. (New York: 1967, 155 pp.). Tiene prólogo de Jack Gelber.

me gusta. Todos los problemas literarios, como dijo Henry James, son problemas de ejecución. Los escribí en el cincuenta y tres. No tenía tiempo ni oficio, no vivía en un ambiente de suficiente densidad literaria. Voy a tratar de reescribirlos sin cambiarlo mucho. Así me divierto. (...) Los cuentos sólo sugieren lo que podría haber hecho si me hubiera dedicado sistemáticamente a la literatura. Los voy a revisar con cuidado.” (p. 32)

Dos observaciones sobre este texto: (A) La ficción de que el “autor” del cuento es el narrador-protagonista de las *Memorias* se consolida precisamente con la publicación del cuento en el Apéndice; (B) No sabemos si la versión del Apéndice es la original, o la revisada.

“En esos días, antes de conocer a Emma, no tenía nada que hacer muchas noches, escribí mi primer cuento, ‘Jack y el guagüero’, ya con la idea fija del subdesarrollo.

“Todavía está mal escrito, pero si sigo tachando cosas pintorescas no quedará ni como viñeta. Además, es algo que realmente pasó; yo estaba en la guagua. (...) Gocé la situación. Es la primera vez que me sentí un poco como Dios viendo a los hombres destruirse sin ayudarlos, dejándolos a su libre albedrío. ¡Dios, como todo creador, es un canalla!” (p. 39)

Se reitera aquí la actitud del personaje hacia su obra y a su ambiente; persisten las dudas sobre si el cuento en el Apéndice es la versión original o la revisada.

“De esa época es *Yodor*, tal vez el mejor cuento que he podido escribir en mi vida, aunque apenas hice nada en ese caso. Tal vez por eso. Me había comprado una grabadora y de vez en cuando recogía conversaciones sin que la gente se diera cuenta. Lo único que hice fue dejar sólo las respuestas y los comentarios de Torres y suprimir lo que yo decía. Es un poco largo, como todas las conversaciones de la vida cotidiana, y pienso suprimirle una tercera parte cuando lo pase en limpio.” (p. 41)

Hay aquí una clave que permite conjeturar que este cuento, y tal vez los otros dos, se ofrecen en el Apéndice en una versión *revisada*: “*Yodor*” sólo ocupa las pp. 77-86, lo que no justificaría la observación de que “es un poco largo”. Sea como sea, y aunque no haya mención en el cuerpo de la novela al cuarto y último cuento (“What Can I Do?”), es obvio que en su primera forma, *Memorias del subdesarrollo* estaba articulada como una novela corta con cuatro cuentos relacionados. La ficción de que el narrador-protagonista de la novela era, también, el “autor” de los cuentos, daba unidad a esa estructura en cinco partes desiguales.

Esa distribución también cumplía otro fin: innovar, así sea modestamente, en el campo de la estructura narrativa. Aunque quizá la palabra innovar sea demasiado ambiciosa. Después de la novela de Vladimir Nabokov, *Pale Fire* (1962), es prácticamente

imposible hablar de “innovaciones” en este terreno. Como se sabe, en dicha novela se inventa la ficción de un poeta que es inexplicablemente asesinado; se transcribe el poema en que estaba trabajando en la época de su muerte, precedido de las Memorias de uno de sus admiradores y acompañado de copiosas notas del mismo, que descifran el significado del poema y del misterio de la muerte del poeta. El libro de Nabokov no es el único, naturalmente, en haber inventado esta compleja estructura de espejos, más o menos ficticios.

Pero el interés que tiene la mucho más modesta “invención” de Desnoes, es llamar la atención sobre la estructura misma de la novela, con sus cuatro apéndices, y orientar el foco fuera del campo del significado (el título del libro parece encargarse demasiado de este campo) para centrarlo en el campo de los significantes.

III.

La circunstancia de que posteriores ediciones del libro, hechas en distintas partes de América, omitieran los cuentos, no invalida el proyecto original.² Evidentemente, Desnoes se sitúa con este libro en la tradición de lo que alguna vez he llamado “la biografía imaginaria”: la obra que se supone haber sido escrita por un “autor” que es realmente el personaje, central o secundario, no importa, a partir del cual se “reconstruye” todo el mundo narrativo. Esa tradición tiene nombres tan ilustres como Platón, Swift, Sterne, Carlyle, Flaubert, Marcel Schwob, Virginia Woolf, y (naturalmente) Borges.³ Por eso, la decisión de Desnoes (el verdadero autor) de incluir, o excluir, los cuentos altera decisivamente la lectura de la novela. Es decir: convierte a la novela quintuple en *nouvelle*.

Leído el libro en su versión original, los cuentos confirman el juicio autocrítico del “narrador”: son cuentos de principiante, transcripciones a la manera “neorrealista” que tanto éxito tuvo en las letras hispanoamericanas de los años cincuenta, de pequeñas anécdotas “significativas”. No tengo tiempo ahora para examinarlos por separado. Su único interés, si alguno tienen, es como apéndice de la novela: documentan los comienzos literarios del narrador-protagonista; ilustran su trayectoria.

Más interesantes son los cuentos por las anotaciones que sugieren al protagonista en el cuerpo de la novela: esa insistencia en los efectos culturales del subdesarrollo (que es el tema central), aparece documentada en sus observaciones apoloéticas. El narrador nos dice: sí, los cuentos no son muy buenos; son hasta malos, pero qué quieren ustedes que haga con este subdesarrollo. Olvida, naturalmente, que en ese mismo subdesarrollo otros escritores, maduros y jóvenes, estaban escribiendo *Paradiso* y *Así en la paz como en la guerra*, para mencionar sólo libros que son producidos en el mismo ambiente de subdesarrollo.

El subdesarrollo no sólo está en el título del libro: está casi en cada página. Es la gran excusa para que el protagonista-narrador ventile su odio contra la sociedad cubana, pre y post-revolucionaria. Porque este hombre (de 36 años) que ha decidido quedarse en Cuba, a

² No aparecen, por ejemplo, en la edición de Galerna (Buenos Aires, 1968).

³ En algunos artículos sobre Borges, y sobre todo en un curso dictado en Yale en 1972, he desarrollado el tema de la “biografía imaginaria”. Véase también, Suzanne Jill Levine, “A Universal Tradition: The Fictional Biography,” (*Review*, New York, Spring 1973, pp. 24-28), que desarrolla algunas ideas de ese curso.

pesar de que toda su familia se ha ido a los Estados Unidos, odia mucho a la burguesía de la que proviene pero odia también a la nueva Cuba que la revolución está construyendo. En los cuentos se mide su mediocridad literaria; en el texto de la novela se documenta, en cambio, la crisis de su alienación.

Aunque hay anotaciones sobre los aspectos económicos y políticos del subdesarrollo, al narrador-protagonista le interesan más los que se refieren a la vida cotidiana (por ejemplo, esas largas tiradas contra las mujeres tropicales y su tendencia a pasar rápidamente de la madurez a la corrupción) y hay, sobre todo, críticas a la vida cultural. El protagonista es, como todo escritor mediocre, un envidioso. Una de sus actividades más persistentes es envidiar a Edmundo Desnoes, o Eddy, como lo llama familiarmente. Ya en la página 13 anuncia que encuentra en una librería la novela de Eddy, que se mete en la cama a leerla y que "no voy a opinar hasta que la termine". No identifica la novela pero como se supone que estas Memorias se escriben antes de la crisis de los misiles soviéticos en Cuba (1963), sólo puede tratarse de la novela, *No hay problema*, cuya primera edición es de 1961. (La segunda novela de Desnoes, *El cataclismo*, no se publica hasta 1965; es decir: es contemporánea, bibliográficamente hablando, de las *Memorias del subdesarrollo*.)

En la página 29 el protagonista produce su informe sobre la novela de Eddy.⁴

Terminé de leer la novela de Eddy. Es de un simplismo que me ha dejado boquiabierto. Escribir eso después del psicoanálisis y los campos de concentración y la bomba atómica es realmente patético. Yo creo que lo ha hecho por oportunismo. El argumento es realmente infantil: un cubanito desarraigado (con pretensiones existencialistas), después de fracasar en sus relaciones con una criadita y con una norteamericana rica, decide integrarse a la vida cubana. Nadie se integra; el hombre es, será siempre un desarraigado. La novela está llena de personajes típicos--la mulata, el soldado de la dictadura, el babalao, el hijo del hacendado--y situaciones pintorescas. Todo es muy primitivo y elemental. Se ve que ha tratado de complacer al lector mediocre. Y todos esos personajes del teatro vernáculo tienen que desaparecer: son personajes típicos de un mundo infrahumano. Mientras existan esos personajes en Cuba no habrá literatura seria ni profundidad psicológica en el ambiente. Los hombres serán simples marionetas, papeles recortados. Al final, ¡agárrense!, el intelectual existencialista parece decidido a subir a la Sierra Maestra. Eddy quiere que la gente lea la novela y exclame: "Sí, así mismo eran las cosas antes en Cuba." Para decir lo que la gente ya sabe no hay que escribir una novela. Lo que hay que hacer es enseñarle a la gente *lo que el hombre es capaz de sentir y hacer*. También debe buscar la aprobación oficial. El artista, el verdadero artista (tú lo sabes, Eddy), siempre será un enemigo del Estado. En eso también aspira al comunismo.

No me excuso por la cita, tan larga, porque me parece necesaria. El juicio del narrador sobre la novela de Desnoes es, en muchos aspectos, compartible. *No hay problema* tiene todos los defectos de la novela-crónica, la novela-reportaje, y sobre todo tiene el defecto de

⁴ *No hay problema* fue publicada en 1961 por Ediciones R, de La Habana; hay segunda edición, de 1964. *El cataclismo* es de la misma editorial, 1965.

haber sido escrita de apuro por un autor que si bien tenía oficio periodístico (Desnoes fue durante cuatro años redactor del semanario neoyorkino, *Visión*), no tenía oficio de novelista. Lo que no es compartible es que, so pretexto de censurar a "Eddy", como él lo llama, el personaje aproveche para llevar agua al molino de su alienación e individualismo. Pero éste es otro tema.

Más importante me parece la circunstancia de que al introducir en la novela el personaje de Edmundo Desnoes, el verdadero "autor", Edmundo Desnoes, esté creando una perspectiva abismal que vincula su texto a tantos otros libros experimentales, desde el *Quijote* hasta Borges y Nabokov.⁵ Si en Pirandello y en Unamuno los personajes dialogan con el autor, se niegan a seguir su voluntad, y proponen un destino propio, aquí en la novela de Desnoes, la rebelión del personaje se vuelve desafío y, naturalmente, autocrítica. Ya en "William Wilson", el famoso cuento de Poe, se habían explorado las consecuencias morales de este desdoblamiento que sólo implicaba al autor en la medida en que William Wilson es una *máscara* de Poe. Pero aquí la rebelión del personaje parece acercarse más a la del muñeco del ventrílocuo, tal como aparece ficcionalizada en la secuencia más hermosa del film *Dead of Night* (1946), que dirigió el realizador franco-británico-brasileño Alberto de Cavalcanti y que protagonizó Michael Redgrave.⁶ Porque como el muñeco, el narrador-protagonista de esta novela se rebela contra su "autor" y ejerce el parricidio por medio de la crítica literaria.

Más discreto y convencional, Cervantes había usado el capítulo VI del primer *Quijote* (1605), el del "famoso escrutinio" de la biblioteca del héroe, para elogiar su *Galatea*. Desnoes no condesciende a esa autopropaganda.

IV.

Una lectura textual de *Memorias del subdesarrollo* se impondría aquí. Porque de hecho, el texto de la parte novelesca del libro está inscripto, como en filigrana, sobre el texto de *No hay problema*. Es como si las *Memorias* no sólo quisieran continuar en el plano de la reconstrucción histórica la crónica de la revolución (la primera novela llega hasta las vísperas del triunfo de Fidel; la segunda empieza hacia 1961), sino que se propusieran reescribir la novela anterior. También en *Memorias* el protagonista es un intelectual burgués que oscila eróticamente (como el protagonista de *Los pasos perdidos*) entre una mujer sofisticada y extranjera y una nativa, más telúrica es claro. También como en *No hay problema*, el protagonista es un abúlico, indeciso, desarraigado, existencialista, alienado, etc., etc., etc. Con la diferencia de que en tanto que el de la primera novela decide al fin salir del subdesarrollo y unirse a la revolución, el de *Memorias* no se decide siguiera a irse de Cuba: queda petrificado en su inmovilidad.

Al reescribir *No hay problema*, Desnoes trata de superar los defectos que el narrador-protagonista de *Memorias* habría de denunciar en aquel largo párrafo que he citado. En efecto: en vez de situarse, como en *No hay problema*, desde fuera del personaje central, Desnoes elige ahora redactar un texto que se supone escrito, en la ficción de la obra, por el

⁵ Sobre la perspectiva abismal en Borges, puede consultarse mi *Borgès par lui même* (Paris: Editions du Seuil, 1970), 188 pp.

⁶ Para un estudio más detallado de *Dead of Night*, véase mi artículo, "Una carrera. Alberto Cavalcanti," en *Film* (Montevideo, No. 17, septiembre 1953), p. 8.

protagonista. Es un diario sin fechas, unas Memorias, que constituyen sobre todo un documento introspectivo. No es casual que el primer epígrafe del libro esté tomado de Montaigne, y que en dos otros lugares (pp. 14 y 33) se comenten pasajes del ensayista francés. Montaigne funciona aquí como metáfora de la exploración de la realidad *a partir* de un análisis introspectivo.⁷

Eso es lo que busca definir Desnoes a través de su narrador-protagonista: el espacio del subdesarrollo visto no sólo como un ámbito social e histórico real (hay referencias a muchos episodios de la construcción de la nueva Cuba, la novela termina con la crisis de los misiles) sino, principalmente, como un espacio *mental*: el espacio de la alienación intelectual. En ese espacio vive, petrificado, el protagonista. Pero también vive "Edmundo Desnoes".

Digo su nombre entre comillas porque todos sabemos que cuando un escritor introduce un personaje que lleva su propio nombre en una obra, automáticamente ese nombre se convierte en ficción: el nombre de un personaje. Ya lo había descubierto Rimbaud al decir en una de sus más célebres frases: "Je suis un autre". Y luego Yeats, y más tarde Pound, y a la zaga de éste, el fiel Hugh Kenner, han desarrollado la teoría de la persona poética. Para citar a Kenner citando a Pound:

In the 'search for oneself', in the search for 'sincere self-expression', one gropes, one finds, some seeming verity. One says, 'I am' this, that, or the other, and with the words scarcely uttered one ceases to be that thing...⁸

En su famosa parábola, "Borges y yo", el maestro argentino ha llevado hasta sus más elegantes conclusiones irónicas el tema de la "persona", o máscara.

Por eso, no sorprenderá a nadie la observación de que el Edmundo Desnoes que aparece mencionado tantas veces, sobre todo como Eddy, por el narrador-protagonista de *Memorias del subdesarrollo*, no sea en realidad el autor del libro sino un homónimo ficticio, una "persona" del autor.

V.

Para resumir: *Memorias del subdesarrollo* está construida en forma especular: la parte novela, y la parte cuentos, funcionan como un sistema de espejos que se reflejan. Dentro de la ficción del narrador-protagonista no sólo se refleja su propia producción narrativa (los cuentos inéditos que reproduce el Apéndice) sino que se refleja en filigrana otro texto: la novela *No hay problema*, escrita también por el mismo autor, Edmundo Desnoes. Pero hay más: el protagonista-narrador se refleja especularmente en el personaje (persona) que es invocado en el texto de *Memorias*, ese Eddy que es también Edmundo Desnoes.

El reflejo (el doble) funciona, además, en dos planos presentados simultáneamente y hasta contrapunteados. Porque el narrador-protagonista no sólo lee la novela de Eddy; también habla de su amistad con Eddy, recuenta episodios de esa amistad y, sobre todo,

⁷ En la edición norteamericana, Desnoes cambia los epígrafes. Sería interesante analizar por qué.

⁸ La cita de Pound/Kenner está en mi libro, *El viajero inmóvil* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1966), p. 19. Se ofrece allí un breve resumen de la teoría poética de la *persona*.

dedica bastante espacio a discutir una mesa redonda sobre la novela contemporánea a la que él asiste y en la que participan Carpentier y Desnoes. Miremos lo que dice:

Eddy es uno de los que van a hablar en la biblioteca sobre novela contemporánea. Lo leí en el periódico, creo que la cosa es el martes. Voy a ir: quiero ver qué dirá. ¿Qué puede decir sobre la novela que no esté ya dicho? Y mejor de lo que él podrá expresarlo en su puñetera vida. Carpentier es otro de los que hablarán. Como cronista de la barbarie americana no está mal; ha logrado sacar del subdesarrollo el paisaje y la absurda historia del Nuevo Mundo. Pero eso no me interesa. ¡Estoy cansado de ser antillano! Yo no tengo nada que ver con lo “real maravilloso”; no me interesa la selva, ni los efectos de la Revolución Francesa en las Antillas. También van a descargar otros dos o tres escritorzuelos de esos como Eddy. (p. 30)

Más adelante continúa:

No sé cómo se presta. Es una farsa todo. Parecía un juez sentado en la tarima. Yo creo que ni me vio desde allí arriba. Cuando regresó, creo que fue ya en el año 60, trató varias veces de verme pero yo no quise verlo. El día que llamó por teléfono yo mismo le dije que no estaba. Escribió un artículo contra la revista esa de Nueva York, *Visión*, para la que estuvo trabajando durante cuatro años. ¡Si era tan mala no debió haber trabajado allí en primer lugar! Renunció cuando la revista empezó los ataques contra la revolución. Eso dijo. ¡Qué descarado! Regresó porque en Nueva York no era nadie: para lucirse en el subdesarrollo. Dos veces tropezamos en las librerías de La Habana vieja y no le contesté el saludo.

La mesa tenía un escudo dorado y viejo de la república. Yo creo que no me vio desde su Olimpo. Sacó un tabaco que tenía en el bolsillo del saco—seguro que compró el traje en el imperialismo, era un Príncipe de Gales azul—y lo encendió como si fuera un fumador veterano...Lo recuerdo clarísimo. Tuvimos hace años una discusión en La Terraza. Me dijo que fumar era una cobardía, que la gente fumaba para huir del vacío, para entretenerse y no sentir la soledad que los estaba royendo por dentro. En esa época yo me fumaba dos cajetillas de *Pall Mall* al día. ¡Es un descarado! Le daba vueltas al tabaco en la boca mientras hablaba Carpentier. ¡Ese es el único escritor que no necesita de la revolución para lucirse! Seguro que Eddy se sentía muy importante sentado en la mesa por encima de nosotros.

En otra época yo lo respetaba porque hacía todo lo que yo no podía por miedo. Era bohemio, vivía en una casa vieja y abandonada que le dejó Lam. No trabajaba y sólo escribía y pintaba mientras yo me pasaba el día en la oficina ganando dinero para vivir sabroso. Eddy me acusaba de timorato porque no dejaba los negocios y me ponía a escribir. En esa época era medio anarquista: decía que todo era una

mierda. ¡Quién te ha visto, Eddy, y quién te ve, Edmundo Desnoes!

Imaginé por un momento que yo estaba sentado arriba en la tarima. Hasta cierto punto sería divertido. Todo el mundo quiere a su manera que le hagan caso. Tal vez por eso yo escribo tanto ahora que estoy solo. Pero es una trampa peligrosa. Si pudiera moverme como recomienda Lao-tse: "El sabio cumple con su deber y se retira...anda por el mundo como el hombre que cruza en invierno un lago helado." El *wei wu wei* de Lao-tse es la solución: "actuar sin actuar", sin comprometerse. Pero es difícil estar y no estar al mismo tiempo. Hacer las cosas sin encadenarse al futuro. Prefiero ser insignificante. Tengo miedo a cogerle gusto a las apariencias como Eddy, y entonces ya estaría perdido. Soy demasiado abúlico, me dejo llevar. Si no hubiera sido por la revolución, todavía estaría vendiendo muebles y casado con Laura.

Estábamos juntos bajo el mismo techo, él arriba en la tarima y yo abajo entre el auditorio, pero había un abismo entre nosotros. La gente que tiene cargos y puestos importantes y sale en los periódicos todos los días no tiene nada que ver conmigo. "Napoleón no hablaba con tontos como yo"; siempre he admirado esa exclamación de Stendhal.

Ningún escritor serio daría una conferencia con un tabaco en la mano. No puedo imaginar a ninguno de los escritores que mencionó—Kafka, Joyce, Proust—dando una conferencia en la Biblioteca Nacional. Ni siquiera a Hemingway, que no era más que un escritorzuelo.

Debió mantenerse fiel a sus ideas. Seguir siendo lo que era cuando lo conocí. La gente envejece y se malea. Nunca creí que fuera un oportunista. No lo creo capaz y, sin embargo, lo vi ayer sentado en la tarima fumando un tabaco y pontificando sobre literatura. (pp. 31-32)

La rebelión del personaje, como se ve, llega hasta un punto en que el lector se siente tentado a defender a Eddy. Es claro que cuando se piensa que la novela es un caso de ventriloquismo se entiende que esa reacción es precisamente la que busca el verdadero autor. Es tradicional que los muñecos del ventrilocu sean ingeniosos, ocurrentes y que disparen sus flechas contra el ventrilocu, que asume realmente el papel de *straight man*. Se produce aquí la misma inversión de papeles que en las comedias clásicas entre el amo y el criado: el sirviente es el bufón pero también se ríe del amo. Desde Plauto y Terencio hasta Beckett, pasando por todo Shakespeare y el Siglo de Oro español, Molière y el delicioso Goldoni, el personaje del criado críticón es uno de los prototipos más exitosos del teatro. Desnoes usa a su narrador-protagonista en este papel. Salvo que lo usa en la variante que había consagrado Shakespeare en *Hamlet*. Allí, el protagonista participa a la vez del personaje del héroe y del bufón: compite con el fantasma de su padre y con el Rey Claudio en aspiraciones heroicas, pero la mayor parte del tiempo la dedica a hacer chistes con o contra Polonio, Rosencrantz y Guildenstern, los sepultureros y hasta la "hermosa

Ophelia.”

Como en *Hamlet*, pues, Desnoes se vale de la ambigüedad de su narrador-protagonista para desdoblarse la crítica en heroica (seria) y paródica (bufonesca). Esa duplicidad corresponde naturalmente a la ambigüedad de un texto que busca exaltar la revolución desde la perspectiva restricta y venenosa de un personaje burgués, intelectual mediocre, totalmente alienado.

VI

Hay otra versión de las *Memorias del subdesarrollo* que merece examinarse aquí, así sea brevemente. Es la película producida por el ICAIC en 1968, dirigida por Tomás Gutiérrez Alea y escrita por el director con la colaboración de Edmundo Desnoes. El juego especular que hemos examinado continúa en el film no sólo porque éste refleja a la novela sino porque en una secuencia se muestra una mesa redonda en la que participa Edmundo Desnoes. Hay algunas diferencias importantes entre esta mesa redonda y la que se menciona en la novela. No corresponde exactamente al período, anterior a la crisis de los misiles, en que termina la novela sino que ocurrió en 1964. El tema también es distinto: “Literatura y subdesarrollo”, en vez de la novela contemporánea. Finalmente, el elenco es otro: no está presente Carpentier aunque sí están el novelista argentino David Viñas, el poeta haitiano René Depestre, el escritor italiano Gianni Toti y el cubano Salvador Bueno, quien preside la reunión. Entre los asistentes aparece el narrador-protagonista (es decir: el actor que hace ese papel), sentado cerca del dramaturgo norteamericano Jack Gelber.

Es, precisamente, a este último que le corresponde subrayar la inutilidad de este tipo de discusiones. Transcribo su intervención del texto del film, tal como ha sido publicado en inglés por Michael Myerson.⁹ Según este guión, Edmundo Desnoes traduce así la intervención de Gelber:

Jack says that if the Cuban Revolution is an original revolution, why does it use conventional means like round tables, and why doesn't it develop a more dynamic method of establishing a relationship between the panel and the public. (p. 89).

Una vez más, la alienación del intelectual (que es *el* tema del libro original) aparece subrayada en el film.

El juego especular de la novela es ampliado en el film para incluir también en él, como personaje episódico, al director. En una escena, el narrador-protagonista va al ICAIC y asiste a una proyección de fragmentos de películas pornográficas cubanas. (La isla era antes de Fidel el centro de una industria que ahora se ha desplazado victoriosamente al continente.) En la pequeña sala de proyección está, naturalmente, Tomás Gutiérrez Alea. A

⁹ Véase *Memories of Underdevelopment. The Revolutionary Films of Cuba*, volumen compilado por Michael Myerson (New York: Grossman, 1973). En las pp. 51-107 se transcribe el libreto del film. Una nota en la p. 47 explica el proceso: “According to the ICAIC the film had no shooting script. What follows is a script composed, by this book's editor, of the English version subtitles and the setting and changing of scenes, recorded during several screenings of the film.” Naturalmente, hay errores en la transcripción del diálogo, o monólogo, original. En la p. 66 se cita al protagonista: “There is an exquisite moment between thirty and thirty-five when Cuban women suddenly pass from maturity to *poverty*”. La última palabra que usa Sergio corresponde a “rottness” en inglés, lo que tiene más sentido. Hay otros errores de detalle en la descripción de las escenas.

la salida, el director del film conversa con el actor que hace de protagonista, y ocurre este diálogo: entre ellos. (Retraduzco de la versión en inglés.)

SERGIO: ¿Qué tú piensas hacer con esos fragmentos?

TOMAS GUTIERREZ ALEA: Pienso usarlos.

SERGIO: ¿En una película?

TOMAS GUTIERREZ ALEA: Sí.

SERGIO: Tendrá que tener algún sentido. (p. 70)

Este diálogo, característico del proceso especular de textos que hemos venido examinando, confirma esa dimensión de meta-cine que en la novela original era meta-literatura.

Es claro que cuando hablo de Edmundo Desnoes o de Gutiérrez Alea como personas reales que aparecen en el film, en realidad estoy hablando de ellos como personajes. La circunstancia de que en la vida real, estos "actores" tengan los mismos nombres y la misma apariencia física no debe hacernos confundir. *Dentro* del film, *en* el texto del film, son tan personajes como los actores que los rodean. Ellos también *juegan un papel*, como se dice en la jerga del oficio.

No tengo tiempo de analizar las miles pequeñas diferencias entre el texto del film y el de la novela original. La mayoría se refieren a pequeñas adiciones u omisiones, o a cambios en el énfasis. El film fue filmado tres años más tarde y cuando ya empezaba a notarse en la cultura oficial cubana el endurecimiento programático que habría de estallar en el segundo "caso Padilla". En el film los burgueses están más tipificados. La mujer del protagonista lee, por ejemplo, un best-seller norteamericano (*The Best of Everything*), porque ha visto la exitosa película en que se basa y quiere seguir viviendo en ese mundo de ficción sentimental. En el libro, ella está leyendo un libro más literario, *The Ballad of the Sad Café*, de Carson McCullers, que ha recibido el honor de ser adaptada al teatro por nadie menos que Edward Albee. En el film, el protagonista no sólo se pasa soñando infinitas permutaciones eróticas; también alimenta sus sueños con revistas de desnudos femeninos. En la novela es suscriptor de revistas literarias. En el film se le ve comprando un ejemplar de *Lolita*, de Nabokov; en la novela el libro que practica (*No hay problema*, de Desnoes) no pertenece a la categoría de los que se leen con una mano sola, como dicen que decía Rousseau. Otras omisiones obedecen, tal vez, al hecho de que el film está dirigido a un público más vasto. En todo el episodio del juicio a que es sometido el protagonista por supuesta violación de una menor, se omite de la sentencia final que lo pone en libertad las muy precisas circunstancias de que un examen médico había demostrado que la supuesta menor había sido desflorada en época muy anterior, y que además, se dedicaba a la prostitución. (Tal vez este segundo detalle fue omitido del film porque en 1968 no podía ya aceptarse el reconocimiento oficial de que hubo alguna vez prostitución en la Cuba revolucionaria.)

Sin embargo, los cambios más importantes están en lo que se agrega. Principalmente, el impacto de todo el material documental: viejos noticieros cinematográficos de la época de Batista; noticieros de TV sobre la fuerza expedicionaria anti-castrista capturada en Playa Girón; los discursos de Kennedy y Fidel cuando la crisis de los misiles soviéticos. Ya se sabe que el cine cubano ha desarrollado a la perfección el arte del documental político. El

montaje de estos "documentos" dentro del texto narrativo del film es devastador. En el film, el contexto socio-político envuelve tan ceñidamente la anécdota de este personaje alienado que termina por devorarlo. Más elocuente que sus propias palabras de pseudo intelectual desarraigado son esas brutales, o hermosas, imágenes de un país sacudido por el ciclón revolucionario.

Toda una secuencia merece subrayarse: la de las declaraciones tomadas a los prisioneros de Playa Girón. Utilizando noticieros de TV, y fotos fijas, Gutiérrez Alea consigue un contrapunto dinámico entre las imágenes y las increíbles declaraciones de los prisioneros en la banda sonora; también ilustra por el montaje la vinculación entre sus actividades y las de la policía y el ejército de Batista. Este es cine revolucionario en la mejor tradición del cine soviético de los años veinte.

Aún aquí el texto del film da por transparencia otro texto, esta vez ajeno a Desnoes. Entre los libros que compra en el film el protagonista está la obra *Moral burguesa y Revolución*, del ensayista argentino León Rozitchner sobre los cubanos capturados en Playa Girón.¹⁰ Ese libro, como se recordará, consiste en un análisis marxista de las declaraciones hechas por los prisioneros. El centro del análisis, que es lo que el film reproduce, es la tesis de que los invasores negaban tener alguna responsabilidad en la invasión usando sucesivamente dos argumentos distintos y contradictorios: (A) No tengo la culpa porque era la decisión del grupo; (B) No tengo la culpa porque esa decisión la tomó, o la ejecutó, otro individuo.

La incrustación del texto de Rozitchner da al film precisamente la base ideológica que falta a la novela que está totalmente vista desde la perspectiva alienada del narrador-protagonista. En tanto que en la novela sólo por transparencia se puede llegar a una visión revolucionaria (y esto ha hecho que muchos lectores se feliciten de la ambigüedad política de su texto), en el film y sobre todo en esta secuencia devastadora, no hay ambigüedad política. El supuesto individualismo burgués, el liberalismo democrático, son expuestos brutalmente por la dialéctica fría de Rozitchner y por las imágenes visuales y orales que compone Gutiérrez Olea. Si la novela parece ambigua del punto de vista político, el film indudablemente no lo es.

VII

Desde muchos puntos de vista, *Memorias del subdesarrollo* (tanto la novela como el film) parece ejemplificar el tipo de obra polémica, compleja y polivalente que la "poética" de la revolución cubana propició desde el comienzo, con el aplauso de Sartre y Cortázar, Pieyre de Mandiargues y Vargas Llosa, Graham Greene y Carlos Fuentes. Sin embargo, una lectura más cuidadosa de ambas versiones, como la que he intentado esbozar aquí, demuestra que las cosas no son tan así. La novela se vale del recurso de la ficcionalización de su propio autor para introducir esa perspectiva especular que la hace parecer compleja; el film utiliza el mismo recurso y le da (para citar a James en la traducción de José Bianco) "otra vuelta de tuerca". No sólo Desnoes es uno de sus personajes, como se ha visto; también lo es el director Gutiérrez Alea. Pero ese juego especular, y el diálogo de textos dentro de textos que a nivel sintáctico es su equivalente, constituyen en la novela sólo un

¹⁰ Véase, León Rozitchner: *Moral burguesa y revolución* (Buenos Aires: Editorial Poseidón, 1963).

alarde formal: alarde periodístico en el mejor sentido de la palabra. Disfrazan de complejidad un texto que, básicamente, es un largo monólogo narcisista. En el film, la integración del monólogo subjetivo del narrador-protagonista con el dinámico contexto de la isla en revolución produce un efecto verdadero de complejidad, pero al mismo tiempo simplifica la tesis de la novela: la alienación mental y cultural de los intelectuales subdesarrollados.

En realidad, tanto la novela como la película se inscriben en una fórmula (la del neo-realismo marxista) que en Italia, desde los años cuarenta, ha llegado a producir dos y hasta tres generaciones de novelistas y cineastas. Si bien es cierto que este modelo, del punto de vista "poético" es más interesante que el del realismo socialista, --y por lo tanto hay que felicitarse una vez más que el arte revolucionario cubano se haya salvado por ahora de un destino peor que la muerte--, también es cierto que es un modelo limitado y limitador ya que excluye la dimensión de la fantasía (la verdadera "imaginación al poder") sin la cual toda "poética" no escapa al más elemental positivismo.

El éxito de la novela de Desnoes y del film de Gutiérrez Alea se basa, pues, en un equívoco "poético". Si el error es más disculpable en el extranjero (donde al fin y al cabo la simpatía que despierta la revolución cubana tiende a ablandar todo juicio crítico), no lo es en Cuba, donde resulta mayor la responsabilidad de hacer un arte verdaderamente revolucionario ("Dentro de la revolución, *todo*; fuera de la revolución, nada", como dijo Fidel, y ahora subrayo el *todo*): de hacer un arte verdaderamente complejo no sólo desde el punto de vista formal, sino también ideológico. *Memorias del subdesarrollo* (en sus dos versiones) no alcanza a cumplir ese proyecto. Lo cumplen, ya se sabe, dentro y fuera de Cuba otros novelistas: Carpentier en *El siglo de las luces* y Cabrera Infante en *Tres tristes tigres*, Lezama Lima en *Paradiso* y Severo Sarduy en *Gestos* y *De donde son los cantantes*, Reinaldo Arenas en *El mundo alucinante*. A partir de ellos se podrá postular una "poética" verdaderamente revolucionaria.¹¹

Yale University

EMIR RODRIGUEZ MONEGAL

¹¹ Una versión inglesa, más breve, de este trabajo fue publicada en *Diacritics* (Ithaca: Cornell University, Winter 1974), pp. 51-55.