**ELEN DOPPENSCHMITT**
**Centro de Estudos da Oralidade**
**Pontificia Universidade Catolica de São Paulo**
**São Paulo, Brasil**
**elen_doppen@hotmail.com**

## *Poéticas de la voz en "Memorias del subdesarrollo" de Tomás Gutiérrez Alea*

Este trabajo evidencia la utilización de distintas estrategias estéticas para la voz en la película *Memorias del Subdesarrollo* a partir de las relaciones entre los estudios de oralidad y los estudios cinematográficos buscando comprender el alcance político de esta película a partir de una poética para la voz.

Se observa sobretodo la utilización de la *voz over*, pero también la inserción de emisiones radiofónicas, reproducciones de voces previamente grabadas, diferentes elementos de edición de la voz, tales como distorsiones, *fade in*, repeticiones, entre otros. Tales recursos revelan distintos niveles de preocupación formal: exposición de diferentes funciones del lenguaje (poética, emotiva, referencial), el uso diferenciado de la enunciación (manipulación del foco-narrativo) o aún la presencia de elementos de distintos universos de oralidad (cultura popular, erudita, masa). La manipulación de la voz, en esos distintos niveles, por lo tanto, la evidencia y la dota de "poder". Por otro lado, las múltiples representaciones de la palabra oral provocan no sólo polifonía en el texto como también una mayor aprehensión de los sentidos de la voz, mediante la ampliación de los niveles de percepción de los espectadores.

Las diversas relaciones entre voz e imagen que pueden ser observadas en las teorías cinematográficas (Chion, Metz, Bonitzer, Daney, etc.)[1], aparecen en esta película creando espacio para nuevas formas de pensar la cultura latinoamericana en el cine mediante el entrelazamiento posible entre personajes históricos y literarios (los discursos de Fidel, de Kennedy, los poemas de Martí o de Neruda), paisajes sonoras (las calles de La Habana, las emisiones televisivas de Marilyn Monroe o de los cortes de la censura) y en la diversidad de símbolos nacionales que muchas veces aparecen resignificados en las voces de los personajes (tal como las letras de los *filins* o de los boleros) que circulan por diferentes medios y producen ambigüedades en las memorias de aquel llamado subdesarrollo. Por ello, se adoptó como referencial teórico para los análisis no solo los estudios de la voz en el cine, sino también referenciales de los estudios de la oralidad (Zumthor)[2] y de los estudios culturales (Robert Stam)[3].

La utilización de la "voz over" como fragmentación del sujeto

En la "voz over" que corresponde al narrador Sergio, Alea se niega a dar la ilusión de unidad al espectador, sin embargo no llega a provocar angustia mediante procesos de homogenización del espacio fílmico bañado por un ambiente sonoro a partir de una única emisión vocal. Esta voz permite al espectador construir hipótesis a partir de la comprensión de lo que puede, debe y quiere oír, siendo que su percepción no tiene relación directa con su registro – dado que es únicamente el protagonista Sergio quien la vocaliza –, sino más bien con la reorganización del mundo extradiegético dentro de la ficción. En algunos casos, la "voz over" se refiere a las reflexiones a partir de las memorias de Sergio; en otros, sirve de comentario para otras imágenes, es decir, imágenes que no hacen referencia a la realidad más inmediata de la película, sino que a las inserciones documentales que remiten a un campo extradiegético. Luego, tenemos la inserción de la "voz over" que comenta las escenas documentales, lo que da un carácter testimonial, una vez que narra hechos que se ofrecen también como descripción. En esos casos, se puede asumir que el foco narrativo cambia y deja de ser aquel de la primera persona para dar lugar a una tercera, omnisciente, un narrador entre comillas imparcial, aunque sabemos que la tesis que sostiene esta narración esté basada en el libro "Moral Burguesa y Revolución" de Leon Rozitchner. En este momento tenemos duda frente a la contradicción que es provocada entre diferentes narradores que pueden o no coincidir en la voz: ¿quién nos habla, además de Sergio? Los cambios súbitos de esos narradores nos conducen a la reflexión sobre aquello que se está contando, dado que ya no podemos más suponer que es Sergio el único que nos puede informar al respecto de la "realidad". ¿Sería posible dudar de las palabras del intelectual que hasta entonces parecía describirnos la sociedad y los sucesos?

Varias películas contemporáneas a las de Gutiérrez Alea y representantes de cierto movimiento cinematográfico (en donde podemos agrupar el llamado "cine reflexivo") han explorado a través de la "voz over" nuevas posibilidades en relación al punto de vista en el cine, dado que "la posibilidad de separar la voz del cuerpo que la posee" podría hacer más evidente la fragmentación del personaje y de la propia narrativa, ya no más pautada apenas en una única realidad. En *Memorias* la "voz over" cumple un rol central para efectos de "distanciamiento" y, por tanto, de reflexión crítica. Según Xavier (2006)[4], las exploraciones de la "voz over" como expresión más aguda de la crisis del sujeto o de la propia dificultad de "decir" el mundo fue la tónica en diversas películas contemporáneas al film de Alea. Esta voz como discurso del sujeto "en situación" [el "yo"] se relaciona con el

---

[1] *Cf.* CHION, Michel. *La voz en el cine.* Madrid: Ediciones Cátedra, 2004; BONITZER, Pascal. *Le regard et la voix*. Paris: UGE, col.10/18, 1979; DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du cinema, 1970-1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007 (coleção Mostra internacional de cinema); METZ, Christian. *L'énonciation impersonnelle ou le site du film.* Paris: Méridiens Klincksieck, 1991.
[2] *Cf.* ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.
[3] *Cf.* STAM, Robert. *A literatura através do cinema. Realismo, magia e a arte da adaptação.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
[4] XAVIER, Ismail. Corrosão social, pragmatismo e ressentimento. Vozes dissonantes no cinema brasileiro de resultados. *Novos Estudos CEBRAP*. No. 75. São Paulo, julho de 2006.

contexto social, cuyo campo de tensión puede estar asociado a la adhesión al régimen, a la idea de nación o a la apatía del intelectual, en este caso, cuestionamiento del protagonista escritor sobre la función de la literatura. Sin embargo, la película hace de la "voz over" terreno de crítica y duda en cuanto a los aspectos de la experiencia en foco, es decir, de los sentidos de la revolución. Esta voz que se hizo estilo en muchas películas de los años sesenta, en *Memorias* apunta para una forma irónica de explorar conclusiones precipitadas, incitando el espectador a revisar sus valores o a reflexionar sobre la transformación del orden social.

El escritor que en el libro carga las marcas del subdesarrollo (sólo consigue escribir romances pobres, inspirados en la literatura europea), asume en la versión de Gutiérrez Alea una figuración aún más perversa, pues su carácter antiheroico, forjado por la falta de posicionamiento frente a la realidad, se coloca como objeto de crítica, mediante la crítica del propio modelo de cine hegemónico. La inserción de nuevos argumentos en la historia más general (documentales, por ejemplo) sirve para cuestionar la relación individuo-sociedad y revela, en alguna medida, el posicionamiento del director frente a la realidad, permitiendo que el espectador pueda tejer sus reflexiones a partir de la confrontación entre los comentarios del personaje Sergio (que no logra interactuar con la realidad) y de las "otras voces" que están presentes en la realidad. La compleja trama de voces que nos comentan y nos (des)orientan sobre los sucesos vividos en medio a la revolución cubana, relativiza y amplía la noción de memoria. Esta puede no solo es leída como recuerdos, procedimientos personales del narrador y, por tanto como "subjetividad", sino también como un proceso que remite a la colectividad objetivada. De la acción traductora y creadora, propia de las memorias, surgen entonces otras estrategias estéticas para la voz de gran alcance político, dado que, conforme comenta Paul Zumthor[5], "es en la voz que la memoria se sedimenta y, por tanto, será ella, en su doble función de reproductora/productora de cultura el elemento propiciador de crítica" y, en ese caso, de reflexión en la película.

Elena: la palabra cantada, lo popular y los *mass media*

El personaje Elena tiene un importante significado en *Memorias*, que hasta ahora fue muy poco explorado por la crítica; ella representa sobretodo la permanencia de la cultura popular en conflicto con la cultura de masas en el momento revolucionario. Son muchos las secuencias en que la figuración "del pueblo" mediante la presentación de Elena pueden ser notadas, entretanto vamos abordar tan solo una de ellas por economía de tiempo: la entrevista de Elena en el ICAIC.

"¿No me van hacer una prueba? (...) yo también sé cantar". Un plano mediano frontal de Elena inaugura la participación del personaje como cantante de boleros y *filins*. Entonando *Canta lo sentimental*[6], la voz de Elena produce espanto en el entrevistador y en Sergio que, sarcásticamente, se burla de ella. Hasta ese momento de la película ya era posible notar todas las marcas que la figuran como una mujer del pueblo; alguien que está en oposición a Sergio. Nada racional, Elena es "puro sentimiento", conforme citado más adelante en la película. Ella va al ICAIC por una entrevista de trabajo, ella ve en el cine una posibilidad de ser "otra persona", dado que "está cansada de ser siempre la misma", conforme su parlamento en escena anterior. Sin embargo, si al principio sus afirmaciones parecen un motivo de crítica para que Sergio interprete la mentalidad subdesarrollada del pueblo cubano a partir de esa "actuación", se nota la introducción de nuevos elementos que permiten al espectador comprender la propuesta crítica no de Sergio, sino de Alea. Mientras que hay tipos como Sergio, el burgués intelectual amigo de un director que pretende hacer un nuevo tipo de cine en Cuba, tenemos Elena, alguien que pretende entrar para la industria cinematográfica nacional. En su "prueba" ¿qué tiene ella a ofrecer para este nuevo cine?

El personaje trae en aquel bolero la propia historicidad de la canción popular y, sobretodo, su alcance político. Si en un primero momento, su identificación con las cantantes populares y famosas puede ser vista como medio de acceso al fútil mundo de las estrellas, aquí la propia canción es puesta en evidencia como un pasaje más fluido entre la cultura popular y la cultura de masas, encontrando en el *filin* su expresión más acabada.

*Feeling* o *filin* es una modalidad del cancionero cubano iniciada en la década de los cuarenta a partir de los boleros, rellenos de confidencias de amor, de los primeros discos de blues y jazz que los marinos americanos "tocaban" en sus gramófonos cuando llegaban a los puertos de La Habana y de la trova tradicional. A pesar del prejuicio del nombre *filin* (generalmente asociado a la penetración de la cultura norteamericana), además de ser el termino *feeling,* en su sentido estricto, "sentimiento", ese ritmo ha representado una renovación de la canción nacional cubana, proyectada en el sincretismo y en la transculturación. Siendo su capital artística Santiago de Cuba, ciudad que también se ha caracterizado por las luchas de emancipación y cuna de ilustres trovadores, el *filin* que nunca ha perdido vínculos con la trova tradicional (siendo la guitarra el ejemplo de continuidad histórica) tiene sus primeras canciones emitidas por la Radio del Partido Socialista hasta desaguar en la Nueva Trova Cubana de Pablo Milanés. Aunque no haya sido un movimiento coherente en su totalidad, en el que no todos los intérpretes y creadores permanecieron fieles s sus concepciones originales; "con la llegada de la Revolución, muchos de ellos transcendieron a sí mismos, cantando la nueva vida de otra forma, con el lenguaje de la época"[7].

Uno de los sentidos que se puede atribuir al personaje Elena, aspirante a actriz, es el de que ella funcione como una alegoría capaz de proporcionar una lectura del nacional a partir de las formas de representación popular en su debate con la cultura de masas, expresada en este caso, por la industria cinematográfica. La canción popular aparece ahí como una cifra histórica, conectando fuertemente los valores culturales con las transformaciones

[5] ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.
[6] Bolero de autoría de Urbano López Montiel y que fue interpretado por diferentes personalidades de la música cubana.
[7] Cf. CONTRERAS, Félix. *Porque tienen filin*. Santiago de Cuba (CUBA): Oriente, 1989.

impuestas por la revolución. Elena quiere ser actriz y busca como referencia las grandes cantantes de bolero (o *filin*), conforme la escena mencionada; por la voz de la cantante se muestra la actriz, identificada con el universo que relata/retrata: el sentimentalismo, el *feeling.* En la experiencia de Elena, el tejido de la sociedad se presenta, revelando que en su estilo de representación reposa un momento histórico y una mentalidad dominante. Frente a eso, cabe al espectador "una reflexión política que la película, en el tema que pauta y en su factura y estilo, sugiere el ejercicio efectivo de la condición de sujeto, además de un cuadro social definido, una inserción autoconsciente en un proceso que é dialógico" (XAVIER: 1997, p.100). ¿En qué medida el cine cubano reflexivo e intelectual abría espacio para la cultura popular? Por otro lado, este momento de la película explora la polisemia de la actuación de Daisy Granados[8] (la intérprete de Elena), exponiendo su voz como experimentación, sea en la prueba para actriz, o aún más, en la supuesta entrevista, revelando no sólo su habla, sino que aquel "grano de la voz", el gesto, a fisonomía que Daisy impone. En este caso, se puede decir que se vuelve difícil la separación entre el personaje de la película y el conocimiento que involucra la actriz que desarrolla Elena; la experiencia fílmica es el registro del dinamismo del proceso de realización; la escena parece ser tan espontánea, a punto de casi asemejarse al cine documental, lo que reitera las propuestas del director de no separar ficción y realidad, los datos objetivos de los subjetivos:

> Cuando vemos una entrevista o testimonio en pantalla no es sólo el habla que está presente, sino que el grano de la voz, el gesto, la fisonomía, y toda una serie de cosas que pueden estar ocurriendo en el espacio alrededor. Al explorar estas posibilidades, muchos cineastas modernos prefieren notar esa riqueza (polisemia) como una calidad a ser valorada y no como un problema a ser domesticado.[9]

En la concepción de esta escena, es posible rescatar los principios del arte comunitario en que la distancia entre intérprete y audiencia es la menor posible, insinuando complicidad. En el estilo de la propia puesta en escena es donde se dibuja el género de arte capaz de configurar, en su forma, la naturaleza de las relaciones sociales que la película asume como su materia.

Por concluir, podemos decir que las categorías de análisis para la voz en esta película movilizan los conceptos de intertextualidad, de polifonía y la relación entre ficción y historia, diégesis y discurso, punto de vista y ideología; no solo se ha buscado la voz narradora, sino también la voz diegética, pues ambas (en conjunto y en conflicto) imprimen el tono revolucionario de la película que, lejos de afirmar verdades incontestables, promueve la ambigüedad de los personajes y del/de lo(s) narrador(es). Tan solo frente a esa ambigüedad el espectador puede llegar a la crítica de los hechos narrados o de la propia realidad a la que se refieren. Para tanto, a la voz cabe, mediante distintas técnicas de distanciamiento, reforzar la desestabilización del punto de vista imprimiendo en lo estético, lo político.

---

[8] Daisy Granados, importante actriz de cine cubano, habiendo participado de muchas comedias musicales.

[9] *Cf.* XAVIER, Ismail. "O Estatuto da Imagem e da Voz no Documentário Contemporâneo", *Revista Diver-cidade*. Número Cinco - abril/maio/junho de 2005, nuestra traducción: "Quando vemos uma entrevista ou depoimento na tela não é só a fala que está presente, mas o grão da voz, o gesto, a fisionomia, e toda uma série de outras coisas que podem estar ocorrendo no espaço em volta. Explorando estas possibilidades, muitos cineastas modernos preferem enxergar essa riqueza (polissemia) como uma qualidade a ser valorizada e não como um problema a ser domesticado".